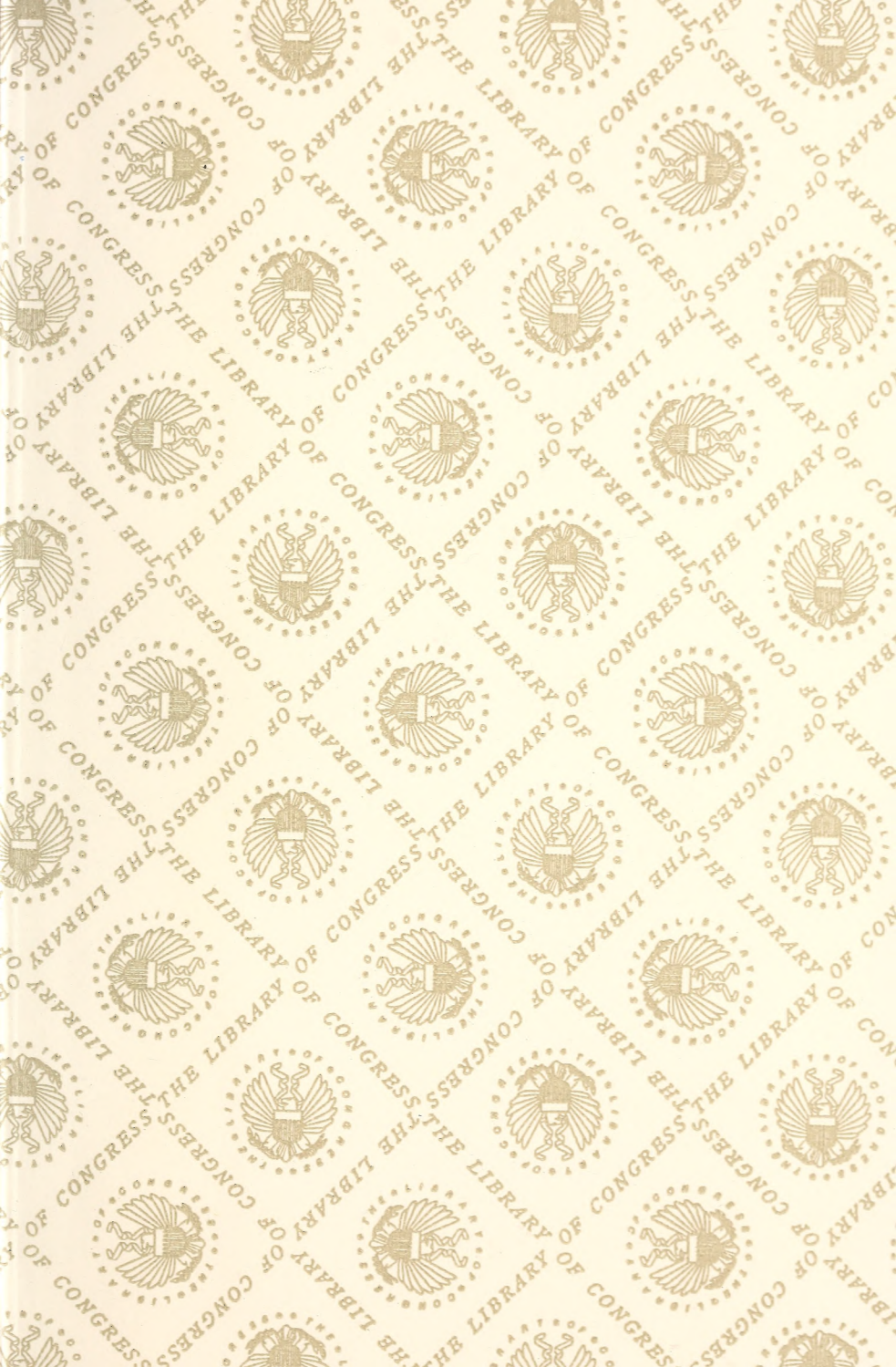
BH 193
.W44

THE LIBRARY OF CONGRESS


THE LIBRARY OF CONGRESS

Weiße, Christian Hermann
C-263
171

Ch. H. Weiße's

System der Aesthetik

nach dem Collegienhefte letzter Hand

herausgegeben

von

Dr. Rudolf Seydel,
a. o. Prof. der Philosophie an der Universität Leipzig.

Leipzig,
J. G. Findel.
1872.

BH
W44

7479A355
Jy13 42

Vorwort des Herausgebers.

Unter den eigenthümlichen Schicksalen des gelehrten Schriftstellers, namentlich des Philosophen, ist Tadel, ja selbst Anerkennung, die sich noch auf seine veralteten Werke, seine „überwundenen Standpuncte", beziehen, nachdem längst seine veränderten Anschauungen zum öffentlichen Ausdrucke gekommen sind, das nicht am mindesten verstimmende. „Ach, unsre Thaten selbst, so gut als unsre Leiden, sie hemmen unsres Lebens Gang!" — mit diesen Worten des Faust hat Weiße nicht selten der Klage über dieses Schicksal Raum gegeben; niemals aber wurde mit größerem Rechte diese Klage zur Anklage seiner Beurtheiler, als wenn von ihm noch in späten Jahren der engste Zusammenhang mit Hegel, Hegel'sche Methode, Hegel'sches Schematisiren, ausgesagt wurde, oder gar Pantheismus, Aufhebung des Schöpfungsbegriffes durch emanatistische Lehren u. dgl., ihm vorgerückt ward. Geschah dies meist in tadelnder Absicht, so pflegte, und pflegt in weiteren Kreisen noch heute, zur Linderung das Lob damit verbunden zu werden, daß Weiße außerordentliches Verdienst in der Aesthetik habe, welche zweifellos sein Hauptfeld und deren Bearbeitung seine Hauptleistung sei. Dieses Lob ist in der That nur die andre Seite jenes Tadels; beide sind im Grunde eines und dasselbe Beispiel für das Schriftstellerschicksal, dessen wir soeben gedachten. Denn beide führen sich darauf zurück, daß das größte und bedeutendste der Jugendwerke Weißes, das

„System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit" in zwei Bänden, Leipzig 1830, beinahe allein längere Zeit dazu benutzt worden ist, Weißes Stellung in der philosophischen Wissenschaft zu kennzeichnen. Auf der einen Seite allerdings streng die Hegel'sche Methode, wenn auch nicht mehr die ganze Hegel'sche Lehre, festhaltend, ist dieses Werk andrerseits in der That dasjenige gewesen, durch welches Weiße zum ersten Male die Anerkennung einer epochemachenden Bedeutung errang, und wir hätten gegen die Hervorhebung dieses Werkes in solchem Sinne durchaus nichts einzuwenden, wenn ein ebenso klares Bewußtsein, wie über den Werth der Weiße'schen „Aesthetik", in ähnlicher Allgemeinheit über den Werth seiner „Metaphysik" (1835), seiner „Evangelischen Geschichte" (1838) und seiner „Philosophischen Dogmatik" (1855—62) anzutreffen wäre, und wenn nach diesen späteren Arbeiten, namentlich nach der letzten, allenthalben bei der Schätzung der früheren das von Weiße selbst Aufgegebene in Abzug gebracht würde.

Beinahe unvermeidlich war die Gefahr, ein Bild von Weiße'schen Lehren so zu entwerfen, als wenn der in steter Entwickelung und rastloser Selbsterziehung begriffene Mann, der niemals ein Collegienheft genau in derselben Gestalt wieder dictirte, schon im Jahre 1830 uns verlassen hätte, anstatt seitdem noch 36 Jahre immer mehr sich steigernder Gedankenreife und ernster Vertiefung zu durchleben; — diese Gefahr, sagen wir, war fast unvermeidlich, wenn es galt, seiner in einer Darstellung der Geschichte der Aesthetik selbst zu gedenken, welche Wissenschaft eben von ihm in keiner andern Bearbeitung, als in jener jugendlichen, vorlag. Um so größeren Dank sind wir Hermann Lotze dafür schuldig, daß er in seiner „Geschichte der Aesthetik in Deutschland", München 1868, nicht bei einer Analyse und Beurtheilung des Werkes von 1830 sich begnügt hat, um Weißes Verdienst um diese Wissenschaft und die Eigenthümlichkeit seiner Auffassung derselben zu charakterisiren. Lotze hat vielmehr seine sonstige Kenntniß der späteren

Philosophie Weißes reichlich verwendet, um auch dessen ästhetische Lehren hier möglichst in das Licht zu setzen, welches sie von dem, erst nach der Abfassung jenes frühen Werkes allmählich zur vollen Reife und Durchbildung gelangten, speculativen Theismus ihres Urhebers empfangen; und eben erst hierdurch, glauben wir, ist es Lotze ermöglicht worden, mit so vieler und tief empfundener Sympathie, mit so rückhaltloser Anerkennung, in immer erneutem Zurückkommen hierauf, in seiner Geschichtsdarstellung Weiße im Großen und Ganzen, wie sehr oft auch im Einzelnen, als denjenigen unsrer philosophischen Aesthetiker zu zeichnen, dessen Anschauungen als die eigentliche Frucht aus der idealistischen Entwickelung dieser Wissenschaft hervorgegangen und festzuhalten sind.

Der hohe Rang, in welchen hiermit von Neuem, und durch eine so gewichtige und allgemein beachtete Stimme, wie die Lotzes, die Weiße'sche Aesthetik für das Bewußtsein der Zeitgenossen und der Nachwelt erhoben ist, hat nicht am wenigsten dazu angetrieben, in Gegenwärtigem, wenn auch nur im kürzesten Umrisse, die jüngste Gestalt dieser Aesthetik der Oeffentlichkeit zu übergeben. Allein es machte sich dies nothwendig, und zwar angesichts eben derselben Lotze'schen Kritik, auch noch aus einem anderen Grunde. Ganz und gar konnte und durfte diese Kritik nicht eine im Geiste und Sinne späteren Weiße'schen Denkens entworfene Aesthetik zu ihrem Gegenstande machen, selbst wenn eine solche in authentischer Ueberlieferung dem Kritiker vorgelegen hätte. Denn es handelte sich dort um eine Darstellung und Auffassung nur des öffentlich, in der Geschichte der Wissenschaft Hervorgetretenen, literarisch Aufweisbaren. Lotze war also genöthigt, im Wesentlichen doch aus dem Werke von 1830 den Stoff des zu Beurtheilenden zu entnehmen, wenn er ihn auch durch erst später entwickelte Lehren beleuchten und erläutern durfte, und er war genöthigt, kritische Bedenken daran zu knüpfen, von welchen er wohl wußte, und gelegentlich auch andeutete, daß Weiße in

einer späteren Bearbeitung seiner Aesthetik dazu keine Veranlassung mehr würde gegeben haben. Dies gilt in erster Reihe von allen Einwendungen, welche sich direct gegen die Hegel'sche dialektische Methode richten oder gewisse Mängel als nachtheilige Folgen dieser Methode hervorheben, und wir dürfen behaupten, daß nur Weniges von Lotzes Ausstellungen nicht unter diese Kategorie fällt. Dem gegenüber war es unerläßlich, ein den ganzen Thatbestand deckendes und treffendes Urtheil über die von jeher anerkannteste, und jetzt wieder so energisch emporgehobene Leistung Weißes durch die Veröffentlichung der letzten Redaction seines Aesthetikheftes zu ermöglichen, die er für sein vorletztes Semester, das Wintersemester 1865/66, in welchem er zum letzten Male Aesthetik las, auf Grund einer Neubearbeitung aus dem Ende der fünfziger Jahre vorgenommen hat. Diese Redaction, können wir sagen, bietet fast durchaus den Inhalt dar, dessen bleibenden Werth Lotzes Beurtheilung anerkannt hat, unter Wegfall dessen, was dieselbe beanstandete.

Der soeben bezeichnete Zweck dieser Herausgabe ließ es gerathen erscheinen, das dazu gewählte Heft rein, ununterbrochen, unvermischt mit Früherem und mit Fremdem, dem Studium darzubieten. Eine Bereicherung durch frühere Redactionen, wie wir eine solche bei der Herausgabe der psychologischen Vorlesungen für angemessen halten mußten, war hier um so weniger angezeigt, als das jüngste Heft der Aesthetik entschieden auch das vollständigste und durchgearbeitetste ist. Dazu kommt, daß zur Erläuterung und zur Vervollständigung des Einzelnen hier reichlich gesorgt ist, nicht allein durch das Werk von 1830, sondern auch durch die „Kleinen Schriften zur Aesthetik und ästhetischen Kritik", welche wir, Leipzig 1867, allen übrigen Publicationen aus Weißes Nachlasse vorausgesendet haben. Wir haben uns nach Allem dem hier an dem Paragraphentexte des Einen Heftes genügen lassen, und nur Randbemerkungen von Weißes eigener Hand, die sich in demselben Hefte fanden, hin-

zugefügt. Was etwa unsrerseits redactionell zuzusetzen oder zu bemerken unerläßlich war, ist in die üblichen eckigen Parenthesen eingeschlossen.

Auch diesmal haben wir es uns nicht versagen können, einige interessante Aphorismen und dergleichen aus Weißes Jugendjahren in einem Anhange mitzutheilen. Namentlich die kleine Abhandlung unter Nr. 5 enthält tiefe Gedanken und zur Ergänzung des Haupttextes wichtige Ausführungen.

Ueber die Bedeutung, welche gerade die Gegenstände der Aesthetik, poetische Eindrücke und lebendig empfundene Bedürfnisse der Phantasie, in dem Geistesleben Weißes gewonnen haben, wie denn auch wesentlich auf diesem Wege seine Losreißung von den Hegel'schen Voraussetzungen sich vermittelte, — darüber haben wir uns in der Vorrede zu den „Kleinen Schriften" ausführlich genug geäußert. Ebenso ist diesen „Kleinen Schriften" ein chronologisches Verzeichniß aller ästhetischen und verwandten Schriften Weißes, selbständiger, sowie in Zeitschriften erschienener, angehängt. Wir haben zur Vervollständigung der geschichtlichen Notizen über Weißes Thätigkeit auf diesem Felde nur noch hinzuzufügen, daß er in akademischen Vorlesungen dieselbe bereits in dem dritten Semester seiner Lehrthätigkeit, im Winter 1824/25, durch Vorlesungen über Kunst- und Literaturgeschichte, begonnen hat, und seitdem an der Universität folgende in dieses Gebiet einschlagende Vorlesungen ankündigte: Im Winter 1825/26 über deutsche Literaturgeschichte, Sommer 1826 und Winter 1826/27 über griechische Mythologie, in demselben Winter wieder über deutsche Literaturgeschichte und im Sommer 1827 wieder über griechische Mythologie, daneben aber zugleich zum ersten Male Aesthetik, welche im folgenden Winter fortgesetzt ward; dieselben zwei Collegien wieder im Sommer 1828, die Aesthetik wieder in vier Semestern hintereinander vom Sommer 1829 bis mit Winter 1830/31, zugleich im Sommer 1830 die griechische Mythologie wiederholend, und im darauf folgenden Winter die Literaturgeschichte der

wichtigsten Völker Europas im 18. und 19. Jahrhunderte neu hinzufügend; im Winter 1831/32 begegnet neben der Aesthetik eine Vorlesung mit dem Titel „Kritik der wichtigern Werke neuerer deutscher Poesie"; auch in den folgenden zwei Semestern fehlt die Aesthetik nicht, im Winter 1832/33 begleitet von einem Colleg über Göthes Faust; die Aesthetik wiederholt sich Sommer 1834, das Colleg über Faust 1836; Winter 1836/37 folgt eine Vorlesung über Wesen und Geschichte der Poesie; nach der dreiundeinhalbjährigen Pause in seiner Lehrthätigkeit eröffnete Weiße dieselbe wieder mit der Aesthetik, im Sommer 1841, daneben mit einer Vorlesung über Lessing, Göthe und Schiller; die Aesthetik, jetzt durch rechtsphilosophische, theologische, psychologische und andere Collegien etwas mehr zurückgedrängt, folgt doch noch 1842/43 (Mythologie 1844), 1844/45, 1845/46, 1847 (Philosophische Einleitung in die Mythologie 1847/48), 1848, 1849/50 (Ueber philos. Bedeutung der Mythologie 1850), 1851 (Ueber die philos. Bedeutung der Mythol. 1851 und 1852), 1852/53 (Einleitung in die Aesthetik und Kunstgeschichte 1853), 1854, 1855/56 und 1856, 1857/58, 1859/60 und 1860 (Ueber Schiller 1859/60), 1863 (Kunstgeschichtliche Erläuterungen zur Aesthetik in dems. Semester), 1865/66.

Die ästhetischen Vorlesungen Weißes waren immer die beliebtesten und besuchtesten. Mancher seiner Schüler aus früherer wie späterer Zeit ist uns erinnerlich, der namentlich von dieser Seite zuerst in den Gedankenkreis des verehrten Mannes hereingezogen und mit demselben befreundet worden ist. Möchte auch das vorliegende Heft in ähnlicher Weise anregend und befruchtend wirken!

Gohlis bei Leipzig, im October 1871.

Rudolf Seydel.

Inhalt.

Erſter Theil. Allgemeine Grundlehren über das Weſen der Schönheit und des Ideales . . . . . S. 1.

Erſter Abſchnitt. Metaphyſiſche Begründung des Begriffs der Schönheit . . . . . § 1—20.

Die Schönheit hat ihren Sitz im Geiſte, zuhöchſt im abſoluten Geiſte § 1. 2, welcher nicht bloß Vernunft und Wille iſt § 3. 4, ſondern auch Gefühl und Phantaſie § 5—8, welche letztere im abſoluten Geiſte unabhängig, alſo ſchöpferiſch, zu denken iſt § 9. Gegenüber einſeitigem Pantheismus und Theismus iſt im abſoluten Geiſte auf ſolche Weiſe Vernunft, Gemüth und Wille zu einer Drei-Einheit zu verbinden § 10—17, welcher die Dreiheit der Ideen des Wahren, Schönen und Guten correſpondirt § 18. Die Schönheit in Gott als göttliche „Herrlichkeit" oder „Seligkeit" § 19. Problem der Aeſthetik § 20.

Zweiter Abſchnitt. Die Gegenſätze im empiriſchen Begriffe der Schönheit. Die äſthetiſchen Kräfte des Menſchengeiſtes . . . . . § 21—43.

Die menſchliche Phantaſie als äſthetiſches Urphänomen § 21—23; das Urphänomen der Häßlichkeit in der geſpenſtiſchen Phantaſiethätigkeit § 24. 25; das der Schönheit in der kindlich-paradieſiſchen Phantaſie § 26. Dieſe ſubjectiven Erſcheinungen als Ausgangspuncte der Aeſthetik § 27—29. Anmuthige und erhabene Schönheit; das Tragiſche § 30—34. Die Phantaſie im Kampfe mit Sinnlichkeit, Verſtand und Weltwirklichkeit: der Witz, das Lächerliche, Komiſche, Naive, der Humor, das Barocke und Grotteske, Laune und Ironie § 35—43.

Dritter Abschnitt. Das Ideal. Die Idealschönheit § 44—69.

Die Ausdrücke Idee, ideal, das Ideal § 44—46. Das Ideal im ästhetischen Sinne § 47, nur durch Bildung, in Wechselduchdringung mit dem Wahren und Guten, zu erwerben § 48—52. Gehalt und Form § 53. Symbol und Allegorie § 54. Gesellschaftliche, geschichtliche Entstehung und religiöser Charakter der Ideale § 55—57. Religion und ästhetische Idealbildung, unlöslich an einander gebunden, ergeben die Mythologie und religiöse Sage § 58. 59, welche, im Orient und germanischen Norden noch einseitig symbolisch § 60, in Griechenland, im classischen oder antiken Ideal, volle Idealschönheit erreicht § 61. Deutung der griechischen Mythologie § 62. Das Christenthum § 63. Das romantische Ideal § 64—68. Das moderne Ideal § 69.

Vierter Abschnitt. Die ästhetische Subjectivität des Menschengeistes . . . . . § 70—82.

Individualisirung der ästhetischen Wirkungskräfte § 70, in Talent § 71. 72, Sinn und Geschmack § 73, Genialität § 74—77. Die ausgeartete Genialität § 78. Stil und Manier § 79—82.

Fünfter Abschnitt. Die Naturschönheit . . . . . § 83—113.

Verhältniß der Natur zu Gott § 83. 84. Objectivität der Naturschönheit § 85, gottgewirkt § 86, nicht am Stoffe, sondern in Bewegung und Zusammensetzung desselben § 87, in seiner sinnlichen Form oder Gestalt § 88, vornehmlich ihrer Wahrnehmbarkeit für den Gesichtssinn § 89. Lebendigkeit, Bedingung der Naturschönheit § 90. Die Landschaft § 91—93. Die individuelle Schönheit; das Edle, Anmuth und Würde § 94. 95. Die Schönheit der Menschengestalt § 96. Das Physiognomische § 97—102. Die sociale, geschichtliche Schönheit; die Sitte § 103—105. Die Schönheit der geistigen Subjectivität; die Liebe § 106—108; die platonische § 109, die Freundschaft § 110. 111, die Geschlechtsliebe § 112. 113.

Zweiter Theil. Theorie der Kunst . . . . . S. 69.

Einleitung . . . . . § 114—126.

Begriff der Kunst § 114; ihr Element die Materie als reine Form § 115. 116; ihr Zweck Vergegenständlichung der Phantasiegebilde § 117; ihre Voraussetzung und ihr Inhalt das Ideal § 118. Individualität des Kunst-

ideales § 119. Erfindung § 120. Ausführung § 121. Verhältniß zu Wissenschaft und Religion; Reinheit und Objectivität der Kunst § 122. Nachahmung der Natur § 123. System der Künste § 124—126.

A. **Die Tonkunst** . . . . . § 127—155.

Allgemeiner Begriff § 127. Das Tonreich § 128—130. Melodie und Rhythmus § 131. Harmonie § 132. Das musikalische Kunstideal § 133. 134. Der Inhalt der Musik § 135. Die ausübende musikalische Kunst § 136. Instrumentalmusik § 137—141. Vocalmusik § 142—147. Dramatische Musik § 148—155 (Orchestik, orchestische Mimik § 153. 154. Theatralische Darstellung der Oper § 155).

B. **Die bildende Kunst** . . . . . § 156—212.

Das Element der Sichtbarkeit als das der bildenden Kunst § 156, deren Erfindung deshalb zunächst Zeichnung ist § 157. Selbständigkeit des sichtbaren Kunstwerkes § 158. Eintheilung der bildenden Kunst § 159.

Baukunst § 160—177: Räumlicher, geometrischer Charakter der Baukunst § 160—162; Ornamentik § 163; Baustil § 164; Symmetrie § 165; Eurhythmie § 166; Material und Zweckbeziehung der Baukunst § 167. 168; das structive Element § 169; Verhältniß zum religiösen Cultus § 170. 171; die verschiedenen Baustile § 172—176; der moderne Baustil § 177.

Bildhauerkunst § 178—191: Verhältniß zur Natur § 178—180, zur Architektur § 180. 181; Relief § 181; Naturstudium und Idealität § 182. 183; Draperie § 184; Eurhythmie, Symmetrie, Proportionalität (Kanon) des plastischen Kunstwerkes § 185—187; formelle und inhaltliche Aufgabe der Plastik, Beziehung zur Religion § 188—191; weltliche und Porträtsculptur § 191.

Malerei § 193—212: Deren allgemeines Wesen § 192—194; Verhältniß zur Natur § 195; Zeichnung und Farbe § 196. 197; Perspective § 198; Universalität und Idealität der Malerei § 199—201; eigentlicher Gegenstand der Malerei § 202; Ausdruck, Ruhe und Bewegung (geistige Perspective) § 203. 204; Beziehung zur Religion, historische Malerei § 205; Symbolik und Allegorie § 206; monotheistischer und romantischer Charakter der Malerei § 207—209; Genremalerei, Porträt § 210; Landschaft, Stillleben § 211; monumentale Malerei, Verhältniß zur Architektur, Arabeske § 212.

C. Die Dichtkunst . . . . . § 213—277.

Ihr allgemeines Wesen § 213. Verhältniß zur Sprache § 214. 215. Metrum, Rhythmus und Reim § 216—218. Poetische Rede § 219. 220. Uebersetzung § 221. Die Poesie die vollendete Kunst § 222. Ihre drei Grundformen § 223. Epische Poesie § 224—239: Ihre Grundvoraussetzung § 224; Erzählung, Beschreibung, Schilderung § 225. 226; Verhältniß zu Mythologie und Sage, heroisches Epos § 227—230, im griechischen Epos allein vollendet § 231; Metrum und schriftliche Aufzeichnung § 232; das romantische Epos § 233; der Roman § 234—236; die poetische Erzählung § 237; Novelle, Idylle, Mährchen, Fabel § 238; Geschichtschreibung, historischer Roman § 239. Lyrische Poesie § 240—254: Ihr allgemeines Wesen § 240—242; griechische religiöse und chorische Lyrik § 243; Romanzen, Balladen, mythologische Lyrik § 244. 245; außermythologische, zunächst religiöse Lyrik § 246—248; politisch-ethische § 249; private, namentlich erotische Lyrik § 250. 251; affectvolle und contemplative Lyrik § 252; Metren § 253; didaktische Lyrik § 254. Dramatische Poesie § 255—277: Allgemeines Wesen § 255. 256; Verhältniß zur mimischen Darstellung § 257; die Handlung § 258; deren Einheit § 259. 260; Verhältniß zum Tragischen und Komischen § 261. 262; die Tragödie § 263—265; die Komödie § 266. 267; Verhältniß zur Lebenswirklichkeit § 268; zur Mythologie § 269; antike Tragödie § 270; antike Komödie § 271; Vollkommenheit des griechischen Dramas § 272; das moderne Drama § 273. 274; Uebergang zur Prosa, dialogische und briefliche Darstellungsformen § 275; moderne Mimenkunst § 276; Verhältniß der Bühnendarstellung zum Cultus § 277.

Anhang.

1. Erklärung des Reims. — 2. Tieck's Novellen. — 3. Schiller und seine Zeit. — 4. Der Stil Schellings und Platons. — 5. Ueber die künstlerische Behandlung des sinnlichen Geschlechtverhältnisses. — 6. Philosophie, Religion und Kunst.

Erster Theil.

Allgemeine Grundlehren über das Wesen der Schönheit und des Ideals.

Erster Abschnitt.

Metaphysische Begründung des Begriffs der Schönheit.

[Vgl. hierzu Weißes „Philosophische Dogmatik", Bd. I. § 378. 411—481 und „Psychologie", § 6—46, S. 107 ff.]

1. Die Aesthetik als einheitlich in sich geschlossene philosophische Wissenschaft, deren Gesammtobject durch den Begriff der Schönheit bezeichnet wird, ist begründet auf die Voraussetzung, daß die Schönheit ihren eigentlichen Sitz im Geiste hat, und daß äußere, ungeistige Dinge nur in soweit an ihr Theil haben, als sie aus dem Geiste stammen und das Wesen des Geistes in sich wiederscheinen lassen.

2. Der Geist, von welchem wir annehmen, daß in ihm die Schönheit ihren Ursitz hat, ist nicht blos der menschliche Geist. Es ist vielmehr das Bewußtsein von der geistigen Natur der Schönheit in der Entwickelung der Philosophie überall verbunden mit der Einsicht, daß der menschliche Geist selbst nur eine Geschöpf oder nur eine besondere Ausstrahlung ist eines höheren Geistes, eines Geistes, der in irgend einer Weise — in welcher? darüber endgültig zu entscheiden, soll die Philosophie zum Theil erst durch die Aesthetik selbst in den Stand gesetzt werden — die Gründe und letzten Ursachen aller Dinge in sich

schließt. Wir nennen diesen Geist vorläufig, um seine Betrachtung möglichst unabhängig zu halten von allen specifisch theologischen Voraussetzungen, den absoluten Geist.

3. Ueber die Natur des absoluten Geistes haben sich von jeher zwei entgegengesetzte Annahmen geltend gemacht. Die eine dieser Ansichten setzt den Begriff dieses Geistes in die absolute Vernunft, die andere in den absoluten Willen. Nach der ersteren ist der absolute Geist der im denkenden Bewußtsein zusammengefaßte Inbegriff des Seienden, welches durch diese Zusammenfassung die Bedeutung des Nothwendigen erhält [vgl. zur Erläuterung § 13]. Nach der zweiten ist er die schöpferische Urkraft, aus deren freiem und selbstbewußtem Thun die Gesammtheit der wirklichen Dinge als ihre Schöpfung hervorgeht.

4. Wäre der absolute Geist nur eines von diesen beiden, absolute Vernunft oder absoluter Wille, oder wäre er auch Beides zugleich, aber nur dieses Beides, so wäre nicht wohl abzusehen, in welchem Sinne er als Ursitz der Schönheit sollte gelten können. Denn im erstern Falle [wenn bloße Vernunft] wäre seine eigentliche und wesentliche Function, die Function, auf welche sich alle andern, die man etwa in ihm könnte annehmen wollen, müßten zurückführen lassen, das Denken, im letzteren aber [wenn bloßer Wille] wäre sie das Wollen. Der Begriff der Schönheit aber erschöpft sich weder im Denken, noch im Wollen, [noch in Beidem miteinander]. Er fordert über diesem Beidem oder zwischen Beidem ein Drittes, das weder durch den Begriff des Erkennens, noch durch den des Wollens, [noch durch beide zusammen,] vollständig ausgedrückt wird.

5. Was nun ist dieses Dritte? Sehen wir uns, um den Begriff eines Solchen zu finden, zuvörderst im Bereiche der Erfahrung des menschlichen Geistes um, in der Voraus-

setzung, daß der menschliche Geist, als Geist, in irgend welchem Sinne uns, bei allem Abstande, doch immer als ein Ab- oder Gegenbild des absoluten Geistes wird gelten dürfen: so begegnet uns als ein solches Drittes, welches weder im Begriffe des Denkens, noch in dem des Wollens, [noch in einer Verbindung beider,] vollständig aufgeht, der Begriff des Gefühls, der Empfindung. Mit diesem vorläufigen Ergebnisse können wir die gleichfalls nur vorläufige Vorstellung von dem Begriffe der Schönheit, die wir aus den Bildungskreisen des gemeinen Lebens mitbringen, bequem vereinigen. Denn bereits in dieser Vorstellung liegt die Voraussetzung, daß die Schönheit Etwas ist, das, obwohl weder dem Denken, noch dem Wollen fremd, doch seinen nächsten und eigentlichen Sitz nur im Gefühle hat; in dem Gefühle, von welchem demzufolge auch die Wissenschaft der Aesthetik den Namen trägt.

6. Beim Versuche, den Begriff dieses Elements, welches uns als nächster Sitz der Schönheit für den menschlichen Geist erscheint, zu übertragen auf den absoluten Geist, stoßen wir indeß auf eine Schwierigkeit. Das Gefühl ist, wie wir es in uns vorfinden, etwas Gegebenes und äußerlich Bedingtes. Es ist bedingt durch die Zustände des organischen Körpers, welcher für Seele und Geist des Menschen durchgängige Lebensbedingung ist, und durch die Einflüsse der Außenwelt, welche diesem Geiste durch Vermittelung des Körpers zukommen. Für den absoluten Geist dagegen können wir weder einen Körper annehmen in dem Sinne, wie für den menschlichen, noch eine Außenwelt. Denn der absolute Geist ist in alle Wege entweder als der Quell, oder von vorn herein als der Inbegriff alles des Daseins zu denken, welches für den menschlichen Geist ein äußeres ist; eben so, wie als der Quell dieses Geistes selbst.

7. Der menschliche Geist erscheint in den Zuständen des Gefühles entweder schlechthin oder wenigstens vorzugsweise als receptiv, als leidend oder empfangend. Im absoluten

Geiste dagegen wird, wenn auch ihm Gefühl soll zugeschrieben werden, dasselbe als eben so selbstthätig oder productiv gedacht werden müssen, wie das Denken, welches durch seine Selbstthätigkeit die Vielheit, die Mannichfaltigkeit der Dinge zur Einheit des Bewußtseins zusammenfaßt; wie der Wille, der seine Gegenstände schöpferisch hervorbringt. Dies ist von jeher nicht Wenigen als ein Widerspruch erschienen, und in Folge dessen haben sich nicht nur diejenigen, welche den Begriff des absoluten Geistes einseitig in die Vernunft, nicht nur diejenigen, die ihn einseitig in den Willen setzen, sondern gar Manche auch derer, die in seinem Begriffe den Begriff einer absoluten Vernunft und eines absoluten Willens zu vereinigen suchen, bewogen gefunden, den Begriff des Gefühls vom Begriffe des absoluten Geistes entfernt zu halten.

8. Auch in dem menschlichen Geiste knüpfen sich Gefühle, Gefühle einer bestimmten Art, an eine productive Thätigkeit, welche weder mit der Thätigkeit des Denkens, noch mit der des Wollens schlechthin als eine und dieselbe betrachtet werden kann, da sie vielmehr Bildererzeugung, [als Erzeugung von Gedanken einerseits oder von Wirklichkeiten andererseits ist.] Wir bezeichnen die Kraft des menschlichen Geistes, welche sich in dieser Thätigkeit kund giebt, mit dem Namen der Einbildungskraft, der Phantasie oder Imagination. Immer deutlicher ist in jüngster Zeit die Aesthetik gewahr geworden, daß die Gefühle, mit welchen sie sich beschäftigt, alle ohne Ausnahme mit irgend welcher Thätigkeit dieser Kraft verbunden, alle ohne Ausnahme von solchen Thätigkeiten abhängig sind; ingleichen daß die Gegenstände, welchen das Prädicat der Schönheit zukommt, alle ohne Ausnahme zu derartigen Thätigkeiten und zu den damit verbundenen Gefühlen, sei es als Ursachen, oder als Wirkungen von Ursachen, oder als Beides zugleich, in einer eigenthümlichen Beziehung stehen. In Folge dessen pflegt heutzutage immer allgemeiner die Einbildungskraft, die

Phantasie, als ein Haupt- und Grundbegriff der ästhetischen Wissenschaft betrachtet und behandelt zu werden.

9. Die Einbildungskraft, die Phantasie oder Imagination, ist neben Vernunft und Willen eine Grundkraft, ein Grundvermögen, nicht blos für den menschlichen, sondern auch für den absoluten, den göttlichen Geist. Sie ist es für diesen Geist noch in einem andern, in die Gestaltung seines Begriffs noch tiefer eingreifenden Sinne, als für den menschlichen. In dem menschlichen nämlich erscheint sie durchgehends als abhängig von der Sinnlichkeit, überall nur verarbeitend und umgestaltend den Stoff an Vorstellungen und Anschauungen, welchen die Sinnlichkeit ihr zuführt von der Außenwelt. Für den absoluten Geist dagegen giebt es eine Sinnlichkeit so wenig, wie eine Außenwelt. Dort werden wir demzufolge die Bildkraft, die Imagination, nicht umhin können, neben Vernunft und freiem Willen als ein absolut Primitives, schlechthin voraussetzungslos Wirkendes, Schaffendes und Zeugendes zu erkennen, und von ihr anzunehmen, daß ausdrücklich sie es ist, die in dem absoluten Geiste zugleich die Stelle dessen vertritt, was für den menschlichen die Sinnlichkeit ist.

10. So, wie hier angedeutet, muß die Aesthetik sich aussprechen, wenn sie die Einsicht (2), daß die Schönheit ihren Ursitz im absoluten Geiste hat, mit der Einsicht (8), daß sie überall an Thätigkeiten der Einbildungskraft geknüpft ist, vereinigen will. So hat sie schon vielfach, wenigstens annäherungsweise, in alter und neuer Zeit sich ausgesprochen. Doch standen dem vollen und klaren Durchbruch dieser Erkenntniß bisher noch manche Irrungen entgegen, und diese müssen zuvor beseitigt sein, wenn solche Erkenntniß ganz zu ihrem Rechte gelangen, ganz den für die wissenschaftliche Aesthetik entscheidenden und auch für andere Theile der Philosophie befruchtenden Einfluß gewinnen soll, welchen wir nach allem Obigen für sie beanspruchen dürfen.

11. Von dem, in der bisherigen Entwicklung der neuern Philosophie vorwaltenden und tonangebenden Standpuncte aus, welcher (3. 4) das Wesen des absoluten Geistes mit dem Begriffe der absoluten Vernunft verwechselt, welchem also die Vernunft als solche, die denkende, erkennende Vernunft, das schlechthin Höchste ist: von diesem Standpunct, der sich selbst mit dem Namen des absoluten Idealismus zu bezeichnen pflegt, von seinen Gegnern aber als ein pantheistischer bezeichnet wird, hat man zur Zeit noch nicht davon abgelassen, in der Voraussetzung, daß die Vernunft zum Inhalt ihres Bewußtseins nur den Inhalt der wirklichen Welt haben könne, von diesem Inhalt anzunehmen, daß er wenigstens seinem Grundbestande nach gleich von vorn herein im absoluten Geiste enthalten, und also mit demselben von gleicher Ewigkeit sei. Mit dieser Behauptung wird dem Begriffe der Bildkraft oder Imagination als einer schlechthin primären Urkraft des absoluten Geistes (9) der Platz vorweggenommen; es wird [überdies] der Vernunft, der absoluten Vernunft, als Inhalt und Voraussetzung ihrer Thätigkeit ein Stoff angedichtet, der nicht seinerseits von der Natur des Geistes, des absoluten Geistes ist. (Hegel. Vischer.)

12. Nicht minder aber wird auch von anderer Seite der Begriff der Imagination ausgeschlossen, oder es wird wenigstens seine Bedeutung verkürzt, wenn man, in den Vorstellungen befangen, welche bisher in den monotheistischen Religionen und ihrer Theologie die vorherrschenden waren, das Wesen des absoluten Geistes ausschließlich in den Begriff eines schlechthin voraussetzungslosen, von allen äußern nicht nur, sondern auch von allen innern Schranken entbundenen, sich selbst sowohl Form als Stoff gebenden, in diesem Sinne allmächtigen Willens setzt (Theismus, dogmatischer Theismus). Denn die Imagination, in ihrer Wahrheit erfaßt, kann nicht erst als ein Ausfluß des Willens, sie kann nur als reale, thatsächliche Voraussetzung des freien Willens begriffen werden. Sie ist

die Kraft, welche dem Willen, im absoluten Geiste für sich allein, im menschlichen Geiste aber zugleich mit der Sinnlichkeit, seinen Stoff, die von ihm zu verarbeitende geistige Materie, herbeischafft.

13. Zu beiden Einseitigkeiten in gleichmäßigem Gegensatze, berichtigen wir hier zuvörderst die Begriffe, aus deren Misverstand oder Misbrauch sie hervorgegangen sind. Wir berichtigen sie zunächst zum Behufe der Aesthetik, doch mit der Aussicht, daß diese Berichtigung sich auch für andere Theile der Philosophie nicht unfruchtbar erweisen wird. — Die Vernunft, die absolute Vernunft, kann in alle Wege nicht ohne einen Inhalt, einen zuvorgegebenen, mit ihr selbst gleich ewigen Inhalt gedacht werden. Allein dieser Inhalt ist nicht an und für sich, nicht von vorn herein, die Wirklichkeit, es ist vielmehr nur die unbedingte, unendliche Möglichkeit des Daseins. Es ist die Welt der Formen und Gesetze, in welchen von vorn herein, unabhängig von aller und jeder Thätigkeit des freien Willens, die Möglichkeit des Daseins enthalten, oder an welche diese Thätigkeit gebunden ist. Nur sie, nur diese Formen und Gesetze, die metaphysischen und mathematischen Daseinsformen und Daseinsgesetze, nicht irgend ein innerhalb dieser Formen und Gesetze Wirkliches, sind das schlechthin oder durch sich selbst Nothwendige, das nicht nichtsein und nicht anders sein Könnende, das an und für sich stofflose, lediglich formale Absolute der reinen Vernunft. Die Vernunft aber, die absolute Vernunft, ist an und für sich oder von vorn herein nicht mehr und nicht weniger, als das denkende, das erkennende Bewußtsein dieser Formen, dieser Gesetze. Erst hinterher, wenn sie durch die andern Grundkräfte des Geistes einen weiteren Inhalt, einen durch die Thätigkeit dieser Kräfte wirklichen gewinnt, wird sie zum denkenden, zum erkennenden Bewußtsein auch dieses Wirklichen.

14. Haben wir solchergestalt an der ersten jener beiden

irrthümlichen Theorien ein Zuviel zu tadeln, welches sie in den so einseitig von ihr bevorzugten Begriff der Vernunft hineinlegt: so wird dagegen der Tadel, den wir gegen die zweite dieser Theorien auszusprechen haben, vielmehr darauf gehen, daß sie zu dem von ihr bevorzugten Begriff des Willens zu Wenig hinzubringt von den Voraussetzungen, die zur richtigen Fassung dieses Begriffs unentbehrlich sind. Der Begriff des Willens, des freien selbstbewußten Willens, im menschlichen Geiste umschränkt und bedingt durch eine Vielheit mannichfach verzweigter Voraussetzungen, er ist auch im absoluten Geist bedingt wesentlich durch eine zweifache Voraussetzung. Er ist bedingt, umgrenzt, im negativen Sinn durch die absolute Vernunft und die zu ihr gehörigen formalen Bedingungen der Daseinsmöglichkeit. Sodann aber ist er es im positiven Sinn durch jene stoffgebende Kraft oder Wesenheit, ohne die er für sein Wollen keinen Inhalt, für seine Zwecke keine Mittel haben, und also für alle Ewigkeit hin Nichts, oder, was gleichviel, nur sich selbst würde wollen können.

15. Die stoffgebende Kraft im absoluten Geiste ist, wie gesagt (12), die Bildkraft, die Imagination. Wir können sie, insofern sie es ist, die sich uns, soviel den absoluten Geist betrifft, als den alleinigen, specifischen Quell der Gefühle darstellt, auch mit dem Namen des Gemüthes bezeichnen. Ihr Begriff nimmt zwischen den Begriffen der Vernunft und des Willens eine mittlere Stellung ein. Sie hat die Vernunft und deren Inhalt zu ihrer Voraussetzung; sie ist durch diesen an und für sich rein formalen Inhalt auf eben so unbedingte Weise, wie der Wille, innerlich bedingt und umgrenzt. Dagegen aber bildet sie ihrerseits, zugleich mit der Vernunft, die absolute, weil allein stoffgebende Voraussetzung für den Willen, den freien Willen.

16. In dem Begriffe des Gemüthes, so wie wir dasselbe, als ein Mittleres zwischen Vernunft und Willen, im absoluten

Geiste zu denken haben, liegt daher in unzertrennlicher Verbindung dieses Beides: Vorstellung, frei producirte Vorstellung oder innere Gestaltenbildung, Bildererzeugung, und das diese innere Gestaltung begleitende Gefühl. Beide zusammen geben dem Willen seinen Stoff, seine Materie, — einen in unabläßiger Production begriffenen geistigen Stoff, der als solcher auch sogleich eine Form mit sich bringt, und zwar die doppelte Form einerseits der aller Production im Hintergrunde liegenden reinen Vernunftwahrheit oder allgemeinen Daseinsmöglichkeit, andererseits die vom Gemüthe selbst frei producirte Form der Vorstellung, der inneren Gestaltenbildung. Ausdrücklich unterschieden von dem reinen Vernunftinhalte, der weder einer Vermehrung noch einer Verminderung, weder einer Steigerung noch einer Abschwächung fähig ist, hat jede Production des Gemüthes die Eigenschaft einer intensiven Größe, und die Scala dieser intensiven Größen geht nach beiden Seiten ins Unendliche, eben so wie die qualitative Mannichfaltigkeit der Vorstellungen und Gefühle im absoluten Geiste, und abgeleiteter Weise auch im menschlichen, eine unendliche ist.

17. Vernunft, Gemüth und Wille: in dieser Dreiheit oder Dreieinigkeit ist der Begriff des absoluten Geistes eingeschlossen, der Begriff der Gottheit, mit deren Namen nunmehr auch wir diesen Geist bezeichnen können. Vernunft und Gemüth in Vereinigung bilden im weitern Sinne, im engern Sinne aber bildet nur das Gemüth die Natur dieses Geistes. Auch der absolute Geist nämlich darf, wenn er in der vollen Wahrheit seines Begriffs erkannt werden soll, nicht als naturlos, nicht als stofflos gedacht werden. Nur durch den Willen aber, den freien selbstbewußten Willen, welcher durch sein Wesen über die stofflichen Erzeugnisse der ihm inwohnenden (immanenten) Natur übergreift und sie, wie nach Innen, so auch nach Außen, durch einen Act freier Selbstentäußerung schöpferisch zu einer Welt gestaltet, wird der absolute Geist zum Geiste im

engeren, eigentlichen Wortsinn, zur freien Persönlichkeit. (Vereinigung des pantheistischen und des theistischen Princips. Mystiker. Theosophen. Jacob Böhme).

18. Der Dreiheit dieser Grundkräfte des absoluten Geistes entspricht die Dreiheit der Ideen: des Wahren, des Schönen und des Guten. Eine jede dieser Ideen nämlich bezeichnet die einheitliche Grundbeschaffenheit des Thuns und der Zuständlichkeit, welche wir, bedingungsweise schon nach abstracter Denknothwendigkeit ihres Begriffs, nach jener absoluten Nothwendigkeit, wie sie nur dem unvordenklichen (aprioriischen) Inhalte der reinen Vernunft zukommt (13), insbesondere aber nach den Zeugnissen der Offenbarung des göttlichen Geistes im Innern des menschlichen Geistes, für eine jede dieser drei Grundkräfte voraussetzen dürfen: die Wahrheit für die Vernunft, die Schönheit für das Gemüth, die Güte für den Willen.

19. So erscheint uns denn nach dem Allem die Idee der Schönheit nunmehr als eine wesentliche Eigenschaft, Grundeigenschaft des absoluten, des göttlichen Geistes. (Die höchste Schönheit ist in Gott: Winkelmann). Es ist dieselbe Eigenschaft, welche in der heiligen Schrift mit den Namen der Seligkeit, der Herrlichkeit und auch (in dem Sinne tieferer Mystik, der bereits in der heiligen Schrift sich an diesen Ausdruck knüpft) der Weisheit bezeichnet wird. Sie ist nicht zu suchen in einer besondern, vereinzelten Thätigkeit des göttlichen Gemüths oder der göttlichen Bildkraft, sondern in der allgemeinen Natur dieser Thätigkeit überhaupt, als einer zwar nicht in dem Sinne, in welchem dieses Prädicat nur der selbstbewußten Thätigkeit des Willens zukommt, freien, wohl aber spontanen, d. h. nur aus sich selbst quillenden, und [aus] sich selbst ihren unendlichen Gestaltenreichthum und die diesem Gestaltenreichthum entsprechende Fülle der Gefühle schöpfenden, und in sofern schon ihrerseits, nur in unbewußter Weise, wie der Wille in selbst-

bewußter Weise, sich selbst bestimmenden. (Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung: Schiller). Sie ist bedingt, [jene Eigenschaft,] durch die innere Einheit der göttlichen Bildkraft mit der göttlichen Vernunft und dem göttlichen Willen, durch die innige Durchdringung ihres Thuns mit dem auf das Wahre gerichteten Thun der Vernunft und dem auf das Gute gerichteten Thun des Willens. Aber sie ist, unbeschadet dieser Einheit und Durchdringung, beiden gegenüber ein Selbstständiges und Eigenthümliches. Sie ist das ewig wechselnde und flüssige, und doch von Ewigkeit zu Ewigkeit sich selbst gleiche Ergebniß des Lebensprocesses der innergöttlichen Natur oder der inneren, im Schaffen schauenden, im Schauen schaffenden Selbstoffenbarung des göttlichen Gemüthes.

[Ueber Spontaneität und Freiheit vgl. „Psychologie" S. 121 ff. 142.]

20. Die Schönheit, in der wir solchergestalt ein wesentliches und ewiges Attribut der Gottheit erkennen: in welcher Weise wird sie ein Dasein, eine Wirklichkeit gewinnen können, auch in der nicht unmittelbar durch die Imagination, sondern durch den Willen der Gottheit geschaffenen, durch eben diesen Willen verselbstständigten, von dem inneren Lebensprocesse des absoluten Geistes ausgeschiedenen Welt; eine empirische Wirklichkeit auch für den Menschengeist? Als Schöpfung des göttlichen Liebewillens wird in gewisser Weise auch sie, [die geschaffene Welt,] jenes Quelles der Seligkeit und der Herrlichkeit theilhaftig sein müssen, während sie doch andererseits, durch ihr Heraustreten aus dem in Gott unauflöslichen Zusammenhange der idealen Momente des absoluten Geistes, eines unmittelbaren Besitzes dieser Eigenschaft, so wie der übrigen Attribute der Gottheit, verlustig geht. — Die Beantwortnng dieser Frage, der Frage nach der empirischen Wirklichkeit des Schönen im Elemente des irdischen Daseins und des Menschenlebens, ist die eigentliche wissenschaftliche Aufgabe der Aesthetik. Sie kann nur erfolgen auf dem Wege einer methodischen Dialektik, welche durch die Widersprüche, die sich

aus dieser Doppelstellung der Welt und ihrer Wirklichkeit zur Idee der Schönheit ergeben, hindurchführt, und dieselben in einer geschlossenen Folge der Betrachtung einen nach dem andern zur Lösung bringt.

Zweiter Abschnitt.

Die Gegensätze im empirischen Begriffe der Schönheit.

Die ästhetischen Kräfte des Menschengeistes.

21. Wenn im absoluten Geiste das Daseinselement der Schönheit (15) das Gemüth, das heißt die durch das perennirende Hervortreiben einer inneren Gestaltenwelt das Gefühlsleben dieses Geistes oder (19) seine Seligkeit vermittelnde, für alle Gestalten und Erscheinungen der aus göttlicher Willensthat hervorzubildenden Welt und Wirklichkeit aber die Vorbilder erzeugende Imagination oder Bildkraft ist: so werden wir auch im Bereiche der empirischen Wirklichkeit zunächst uns nach einem der Beschaffenheit dieses Daseinselementes durch die seinige möglichst genau entsprechenden Daseinselemente umzusehen haben. Findet sich ein solches, und findet sich in ihm eine unmittelbare, wenn auch durch die Daseinsbedingungen des creatürlichen Weltwesens (20) noch so sehr beengte und verkümmerte Bethätigung des Schönheitsbegriffs: so werden wir hierin ein ästhetisches Urphänomen zu erkennen haben und durch dessen

Der Ausdruck „Urphänomen" entnommen von Goethe, welcher die anziehende und abstoßende Doppelthätigkeit des Magneten ein Urphänomen nennt, worin die Natur auf naive Weise das Geheimniß ihrer Kräfte dem schauenden Menschengeiste offenbart oder gleichsam ausschwatzt.

genauere Zergliederung uns den Weg zu unserer weiteren Betrachtung angebahnt finden.

22. Von dem wirklichen Vorhandensein eines solchen Elementes haben wir uns (8) schon vorläufig überzeugt. Denn gerade die Wahrnehmung dieses Elementes im Menschengeiste ist es, die uns zur Bildung des Begriffs von dem Daseinselemente der Schönheit im Bereiche des absoluten Geistes, zunächst auf dem Wege der Analogie, behülflich war. Auch der innerweltliche, der menschliche Geist besitzt eine innere Bildkraft, eine Einbildungskraft, und auch in ihm knüpfen sich an die Thätigkeit dieser Kraft Gefühle einer bestimmten Art, gerade solche, die uns zur Bildung des analogen Begriffs einer Gefühlswelt auch im absoluten Geiste den Anlaß gaben. Es ist in der Aesthetik üblich geworden, die Einbildungskraft, insofern sie durch das Hervortreiben solcher Gefühle einen ästhetischen Charakter gewinnt, mit dem griechischen, hierdurch zu einem specifischen Terminus unserer Wissenschaft ausgeprägten Worte Phantasie zu bezeichnen. Doch ist daneben auch das deutsche Wort „Einbildungskraft" und das lateinische „Imagination" in Gebrauch geblieben.

23. Die Phantasie ist im menschlichen Geiste die Kraft, mit deren Thätigkeit naturgemäßer Weise jede höhere, jede eigentliche Geistesthätigkeit (im Unterschiede der blos animalischen oder sinnlichen Seelenthätigkeiten) beginnt, die theoretische der denkenden Vernunft sowohl, als auch die praktische des freien sittlichen Willens, oder welche diesen allen vorangeht. Sie tritt, nicht durch Zufall, sondern in Folge einer inneren Nothwendigkeit, die in dem wechselseitigen Verhältnisse der Vernunft-, Gemüths- und Willensthätigkeiten begründet ist, gerade in den Anfängen des menschlichen Geisteslebens am meisten rein und selbstständig auf, abgesondert von jenen andern, noch schlummernden und nur allmählig auf ihre Anregung erwachenden Geistesthätigkeiten, und hinausdringend über die Thätigkeiten der äußern

Sinne, frei schaltend mit dem bereits gestalteten Stoffe der Außenwelt, welcher durch die Sinne dem innern Seelenleben und dem Geiste zugeführt wird.

24. Wo jedoch diese Selbstständigkeit der Phantasie sich auf die Spitze treibt, wo sie, vorübergehend oder dauernd, sich ausscheidet von der sinnlichen und geistigen Gemeinschaft mit der Außenwelt, in dem noch nicht zur freien Persönlichkeit, zum Selbstbewußtsein herangereiften Geiste des Kindes und auch des auf den untersten Stufen der Verstandes- und Charakterbildung stehen gebliebenen Naturmenschen, in völlig isolirter Beschäftigung mit sich selbst in Nacht und Einsamkeit: da trägt ihre Thätigkeit einen Charakter, direct entgegengesetzt dem Charakter, den wir in dem Gemüthe, in der zeugenden Imagination der Gottheit voraussetzen. Sie erzeugt Gestalten, an welche, statt der Gefühle der Wonne und Seligkeit, Gefühle des Schauders, des Grauens und Entsetzens geknüpft sind, statt einer Welt von Paradiesesgestalten eine Gespensterwelt, statt des innern Himmels eine innere Hölle.

25. Von dieser Thatsache, deren Bedeutung für das gesammte Gebiet ihrer Betrachtung von durchgreifender Wichtigkeit ist, hat die Aesthetik vor Allem Kunde zu nehmen. Sie darf und sie muß dieser Nachtwelt der Phantasie, deren Natur eben so wenig, wie die ihr gegenüberstehende Lichtwelt, sich auf die Gesetze der Sinnlichkeit zurückführen läßt, eben so sehr „nicht von dieser (der sinnlichen) Welt ist," Rechnung tragen; sie muß dieselbe (ἐναντίων ἡ ἐπιστήμη ἡ αὐτή: Aristoteles) ausdrücklich als eingeschlossen denken in die Sphäre des Aesthetischen, ähnlich wie das Böse, diesen positiven conträren Gegensatz des Guten, [die entsprechende Wissenschaft, die Ethik, eingeschlossen denkt] in die Sphäre des Ethischen. Um den positiven conträren Gegensatz zur Schönheit auszudrücken, welcher den Grundcharakter dieser Nachtseite der Phantasieschöpfung ausmacht, ist es verstattet und sachgemäß, auf sie das Prädicat der Häßlichkeit zu übertragen.

Ja, eben sie wird als das eigentliche Grundphänomen der Häßlichkeit zu bezeichnen sein, obwohl der Ausdruck „häßlich" gemeinhin nur von untergeordneten Erscheinungen gebraucht zu werden pflegt, solchen, die in den besondern Daseinsgebieten auf ähnlich positive Weise der Erscheinung des Schönen entgegengesetzt sind, wie die Nachtseite der Phantasie überhaupt ihrer Lichtseite.

26. Ihr, dieser Nachtseite gegenüber, tritt nun die Lichtseite der Phantasie auch ihrerseits zunächst in dem noch kindlichen, jugendlichen Menschengeiste hervor als ein heiteres, beseligendes Spiel mit den Gestalten, mit den Objecten der Außenwelt, im Elemente der sinnlichen Wahrnehmung dieser Außenwelt, und im Elemente des Wechselverkehrs der jugendfrischen Menschenseele mit andern Seelen ihres Gleichen. Dieses freie — nicht im höhern Sinne der sittlichen Willensfreiheit, sondern im Sinne der Spontaneität des geistigen Naturtriebes (19) freie — Spiel der Phantasie und die aus ihm dem Geiste des Kindes, des noch im Werden begriffenen Menschen überhaupt, entquillende Seligkeit oder Paradiesesluft ist in ganz entsprechendem Sinne das Urphänomen der Schönheit, wie jene Nachtwelt der Phantasie das Urphänomen der Häßlichkeit.

27. So tritt denn für uns der Begriff dieses doppelseitigen ästhetischen Urphänomens, in welchem Subject und Object der ästhetischen Thätigkeit noch unmittelbar Eins sind, noch nicht, wie in der übrigen Erscheinungswelt dieses Gebiets, auseinandergehen, — es tritt, sagen wir, die Betrachtung und die Analyse dieses Urphänomens an die Stelle jener ausführlichen Erörterungen abstracter ästhetischer Allgemeinbegriffe, mit welchen sonst, und zum Theil noch jetzt, die Aesthetik zu beginnen pflegt. Solche Erörterungen verlieren ihr wissenschaftliches Interesse, sobald die Grundwahrheit klar erkannt ist, daß das eigentlich Ursprüngliche im Wesen der Schönheit nicht das den äußeren Dingen, den Gegenständen unserer Anschauung als Eigenschaft

Anhaftende, sondern daß es die geistige Thätigkeit ist, welche dadurch, daß sie die ihrem inneren Wesen entsprechenden Eigenschaften in die Dinge hineinlegt, sich selbst ihre Objecte schafft.

28. Wenn jener Philosoph, mit welchem zuerst die ästhetische Speculation die Richtung nahm von der Zergliederung des Objects auf Entwickelung dessen, was im Subjecte der ästhetischen Anschauung vorgeht (9), wenn Kant dabei doch noch, wie auch nach ihm die Mehrzahl der neueren Aesthetiker, von der Voraussetzung ausging, daß alle ästhetische Thätigkeit des Subjects ihren Grund haben müsse in einer bestimmten Beschaffenheit äußerlich gegebener Objecte: so erkennen wir jetzt, daß vielmehr umgekehrt alle gegenständlichen Eigenschaften der ästhetischen Erscheinung, die allgemeinsten wie die besondersten, ihren Grund haben müssen, unmittelbar oder mittelbar, in jener Urthätigkeit der ästhetischen Bildkraft, welche ihr Object unmittelbar in sich trägt, oder es aus sich selbst erzeugt, — wenn nicht der menschlichen, so doch der göttlichen Bildkraft, an deren Begriff wir ja auch den Begriff der Phantasie im Menschengeiste angeknüpft haben, und daß nur die Erkenntniß dieses Grundes uns das wird leisten können, was man ehemals von einer abstract logischen Analyse der Allgemeinbegriffe jener Eigenschaften zu erwarten pflegte.

29. In der Phantasiethätigkeit des kindlichen und jugendlichen Menschengeistes erkennen wir, unmittelbar aus sich selbst erstehend, jenes „harmonische Spiel", in welches nach Kant und Schiller beim Erblicken des schönen Gegenstandes Einbildungskraft und Verstand des Menschen sich versetzt finden. Auch der Verstand nämlich hat an diesem Spiele seinen Antheil, als werdender, mit den Gegenständen, welche die sinnliche Anschauung ihm darbietet, eben nur noch spielender, nicht mit dem theoretischen Ernst des Wahrheitsstrebens, noch mit dem praktischen einer auf das Gute gerichteten Zweckthätigkeit sie bearbeitend und sich unterwerfend. Sein Spiel, mit dem Ernste,

der in dem Begriffe der Dinge liegt, zwar überall sich berührend, geht doch an diesem Begriffe vorüber, ohne je sich mit ihm zu decken, und ebenso berührt es sich zwar mit den Zwecken des vernünftigen, sittlichen Thuns und Handelns, ohne doch in der Weise, wie der selbstbewußte freie Wille, mit diesen Zwecken Ernst zu machen.

30. So läßt sich denn auch bereits an dieser unmittelbaren und ursprünglichen Thätigkeit der ästhetischen Grundkraft der Gegensatz nachweisen, welcher, schon vor Kant (Edmund Burke), insbesondere aber seit ihm, die Aesthetik vielfältig beschäftigt hat: der Gegensatz von Schönheit und Erhabenheit, genauer ausgedrückt, von anmuthiger und erhabener Schönheit. Um die Bedeutung dieses Gegensatzes, mit dessen ganz nur, in der vorhin (28) bezeichneten Weise, in abstracter Objectivität gehaltener Betrachtung die bisherige Aesthetik gar oft über die Gränzen ihres Gebiets hinausschweifte, in ihr rechtes Licht zu stellen, dazu ist der richtige Weg dieser: die zwei Seiten scharf ins Auge zu fassen, welche, in dem Spiele der Phantasie zufolge seiner Natur überall vereinigt, doch eben so zufolge der Natur dieses Spieles wechselsweise eine vor der andern hervortreten müssen.

31. Wiefern die auch ihrerseits, gleich der Imagination des göttlichen Gemüthes (19), im Schaffen schauende, im Schauen schaffende Phantasiie des Menschengeistes durch ihre Verbindung mit der Sinnlichkeit (26) einen bestimmten sinnlichen Gegenstand ergreift und in das Bild desselben ihre Thätigkeit hineinlegt, so gewinnt solcher Gegenstand für sie den Charakter der Schönheit; überall aber stehen die durch die schöpferische Imagination in die Dinge hineingelegten, ästhetischen Eigenschaften derselben zu ihren sinnlichen Eigenschaften in einem irrationalen, incommensurablen Verhältnisse. Man kann die sinnlichen Eigenschaften der Dinge, welche dieses Ergreifen, dieses Hineinlegen begünsti-

gen, für sich mit dem Namen der Anmuth, oder auch wohl des Reizes bezeichnen, und dem entsprechend diese mit der sinnlichen Erscheinung des Objects unmittelbar zusammentreffende Schönheit, im Gegensatze der erhabenen, die anmuthige nennen, ohne jedoch damit die in den Gegenstand von der Phantasie hineingelegte Schönheit mit dem Reize, den er auf die Sinne des Körpers übt, zu verwechseln. Nicht ohne Grund hat Kant im Gegensatze zu dem blos sinnlichen Reize und eben so auch im Gegensatze zu den intellectuellen und sittlichen Eigenschaften einer geistigen Gegenständlichkeit, als durchgehendes Merkmal der Schönheit die Interesselosigkeit des Wohlgefallens an dem Gegenstande hervorgehoben, d. h. die Gleichgültigkeit des Schönheitsgefühls gegen alle äußerlich reale Beziehungen des Gegenstandes auf die Person des Beschauers und auf die Zwecke seines Wollens und Handelns.

32. Nicht minder jedoch, wie das Ergreifen bestimmter sinnlicher Gegenstände, liegt im Wesen der Phantasie das rastlose Forteilen von einem Gegenstande zum andern, die Zerstörung, die Auflösung des von einem bestimmten Gegenstande innerlich entworfenen Bildes durch die fortschreitende, im Anschauen des Einzelnen keineswegs ersättigte Productivität. Auch dieser Fortschritt ins Unendliche, der in der Natur ihres lebendigen Schaffens und Zeugens begründet ist, wird der Einbildungskraft gegenständlich. Das Streben ins Unendliche, die Lust an bildlicher Veranschaulichung dieser Unendlichkeit, knüpft sich zunächst immer aufs Neue wieder an das von den Sinnen dargebotene Material der Anschauung und Vorstellung. Das sinnlich Große, Ungeheuere, scheinbar oder wirklich Gränzenlose, wird von der Einbildungskraft ergriffen, ähnlich wie zuvor das sinnlich Anmuthige und Reizende, und sie legt in diese Anschauung, jetzt, im ausdrücklichen Gegensatze zu allem in sinnlicher Umgränzung Abgeschlossenen, ihre eigene innere Unendlichkeit hinein. Hieraus erwächst, zunächst auch nur im Inneren

des schauenden und schaffenden Geistes, die erhabene Schönheit, die ästhetische Erhabenheit.

33. Schon in der anmuthigen Schönheit steht der mit der eng begränzten sinnlichen Gestalt verbundene, in sie so zu sagen hineingeschaute Inhalt der geistigen Gefühle durch seine Ueberschwänglichkeit, wie bemerkt, in einem irrationalen, incommensurablen Verhältnisse zu den Maßen, zu den inneren und äußeren Begränzungs- und Bewegungslinien, des Sinnlichen. Die sinnliche Erscheinung gewinnt durch diesen Inhalt einen Charakter, der, eben nur der inneren Anschauung vernehmbar, sich nicht einfassen oder gleichsam einfangen läßt in die Bestimmungen des Verstandes, welche den Begriff des sinnlich erscheinenden Dinges oder des sinnlich erscheinenden Geschehens in dem Dinge ausdrücken. In der erhabenen Schönheit tritt dieser Inhalt für die innere Anschauung in einen ausdrücklichen Gegensatz zur sinnlichen Erscheinung des Besonderen, des Einzelnen, des Endlichen. Er durchbricht die Gränzen dieser Erscheinung und stellt sich der Phantasie als ein Selbstständiges dar, welches nur an den sinnlichen Dingen, aber nicht in ihnen zur Erscheinung kommt.

34. Man kann, mit Kant, eine mathematische und eine dynamische Erhabenheit unterscheiden. Die erstere haftet an der sinnlichen Erscheinung, sofern dieselbe schon durch sich selbst, durch ihre eigene Natur, in das den sinnlichen und Verstandeskräften des Menschen durch seine Größe Unfaßbare, scheinbar Gränzenlose übergeht und dadurch den in der Vernunft des Menschen sich verbergenden Begriff der allem sinnlich Wirklichen im Hintergrunde liegenden Unendlichkeit des Möglichen (13) zum Bewußtsein bringt und ihn für die Phantasie zu einem Gegenstande des Schauens macht. Das Wesen der dynamischen Erhabenheit aber besteht darin, daß der Trieb der Phantasie nach Veranschaulichung des Unendlichen mit besonderer Gewalt solche Bilder aus der Sinnenwelt ergreift, in

welchen sich die Ueberlegenheit der innern, unsichtbaren Mächte des Geistes, denen auch die Sinnenwelt entstammt, über die sinnlichen Massen, durch den Kampf der diesen Massen inwohnenden Kräfte unter sich, durch das wechselnde Unterliegen derselben in diesem Kampfe, durch Untergang, Tod und Zerstörung des sinnlich Wirklichen kund giebt. Somit gewinnt, in beiden Formen der Erhabenheit, namentlich aber in der letzteren, das innere Schaffen der Phantasie, neben dem specifisch ästhetischen allmählig zugleich einen mehr und mehr ins Bewußtsein tretenden intellectuellen und sittlichen Gehalt, und mit solchem Gehalte den Charakter des Tragischen.

35. Ausdrücklich nun in Folge dieses von Anfang an ihr inwohnenden, obwohl erst in den Erscheinungen der ästhetischen Erhabenheit für das innere Schauen und Fühlen hervortretenden Dranges nach dem Unermeßlichen, alle Sinnesschranken Uebersteigenden, empfindet die Phantasie das gesammte, durch die Sinne des Körpers sich ihr aufdrängende Dasein der Außenwelt als eine Last, als eine Hemmung ihrer spontanen Thätigkeit und als eine Trübung des aus ihrem Inneren sich ergießenden Gefühlsstromes. Hieraus erwächst nach innerer Nothwendigkeit in ihr ein Streben der Gegenwehr, ein ausdrückliches Ankämpfen der Phantasie gegen die Mächte der Außenwelt, der sinnlichen Erscheinung. Die geistigen Erscheinungen, welche aus diesem Kampfe hervorgehen, haben für alle weiterhin hervortretenden ästhetisch productiven Thätigkeiten und Zustände eine durchgreifende Bedeutung.

36. Durch den Trübsinn der mit der äußern Wirklichkeit, die sie nicht entbehren kann und doch mit ihrer innern Welt nicht in Uebereinstimmung findet, zerfallenen und eben dadurch innerlich verdüsterten Phantasie in ein finsteres Gespenst verwandelt, lastet die Welt dieser Wirklichkeit mit unheimlich drückender Gewalt wie ein Alp auf dem Geiste, der nach dem Untergange seiner innern Welt, welche er ihr, dieser äußern

Welt, gegenüber auf die Länge nicht behaupten kann, widerstandslos ihren Eindrücken preisgegeben ist. Ausdrücklich gegen diese Welt wird daher die Thätigkeit zunächst gerichtet sein müssen, durch welche der Geist sich aus diesem trüben Elemente zu befreien und den reinen Aether der schönheitbildenden Phantasie wieder zu gewinnen ringt. Solche Befreiung aber kann die Phantasie nicht durch ihre eigne Macht vollbringen; sie bedarf dazu des Beistandes jener Seelenkräfte, welche zur Außenwelt in der nächsten Beziehung stehen und dem Geiste als die Organe zu ihrer Bewältigung dienen: der Sinnlichkeit und des Verstandes.

37. Mit diesen Kräften also, mit Verstand und Sinnlichkeit, muß die Phantasie einen Bund eingehen, sie muß sich auf das Innigste mit ihnen durchdringen, sich gleichsam an sie dahingeben und in ihnen verlieren, um aus ihnen, wie ein Phönix aus seiner Asche, neu verjüngt hervorzugehen. Daher im Menschengeiste das überall eintretende psychologische Phänomen des allmähligen Schwindens jener unmittelbaren, von der Beschaffenheit einer bestimmten Gegenständlichkeit unabhängigen Gewalt der kindlichen und jugendlichen Phantasie in der Erzeugung sowohl einer innern Lichtwelt, als auch einer innern Nachtwelt, worin wir das ästhetische Urphänomen erblickt haben. Dem gegenüber tritt uns jetzt ein Kreis von Begriffen entgegen, welche, zugleich mit diesem Untergange beider Welten in der Thätigkeit des zersetzenden Verstandes, fürerst eine indirecte, hinter den gemeinen, außerästhetischen Functionen des selbstbewußten Geisteslebens sich verbergende Schöpferthätigkeit der ästhetischen Bildkraft ausdrücken, die nunmehr an die Stelle der Unmittelbarkeit jenes ihres innerlichen Webens und Schaffens eintritt.

38. Hieher gehört als allgemeinste, elementarische Thätigkeit der solchergestalt latenten, hinter Verstand und Sinnlichkeit versteckten Phantasie, vor Allem der Witz. Die Phantasie, eingehend in die Thätigkeit des mit der Aufnahme und Verarbeitung

der äußern Erscheinungswelt, mit dem Aufbau eines verständigen Zusammenhangs aus den Elementen dieser Erscheinungswelt beschäftigten Verstandes, nöthigt denselben, diese seine Thätigkeit gegen sich selbst zu kehren und eine Wahrheit, in deren ahnender oder anschauender Erkenntniß die Phantasie, vermöge ihrer Wesensverwandschaft mit der Vernunft, dem Verstand voraneilt, in die Gestalt einer ungereimten, widersprechenden Denkverbindung einzukleiden. In dieser spielenden Kraftäußerung, die in die gemeine Werkthätigkeit des prosaischen, mit seiner Prosa die Zeit in ihrer Ausdehnung erfüllenden Verstandes in der Negativität des zeitlichen Augenblicks plötzlich, gleich als ein elektrischer Schlag, als eine Entladung, hereinbricht, befreit die Phantasie sich von dem Gefühle der Oede und der todten, trüben Leere, und findet sich innerhalb des eignen Bereiches der verstandesmäßigen Wirklichkeit in das heitere Element ihrer freien Schöpferthätigkeit zurückversetzt.

Witz — Blitz — Spitz (Pointe). Wie im Blitz die gespannten Elektricitäten, so schlagen im Witz je zwei in entgegengesetzter Richtung laufende Schlußreihen des Verstandes zusammen: concordia discors, discordia concors. — Der Witz Assimilirung, Paarung, heterogener Vorstellungen: Kant; der verkleidete Priester, der jedes Paar copulirt: Jean Paul; fragmentarische Genialität: Schlegel. — Der Teufel als Hanswurst, in der Komik des Mittelalters. — „Was hilft es, die Sinnlichkeit zu zähmen, den Verstand zu bilden, der Vernunft ihre Herrschaft zu sichern? Die Einbildungskraft lauert als der mächtigste Feind; sie hat von Natur einen unwiderstehlichen Trieb zum Absurden, der selbst in gebildeten Menschen mächtig wirkt und gegen alle Cultur die angestammte Rohheit frazzenliebender Wilden mitten in der anständigen Welt wieder zum Vorschein bringt." Göthe. —

[An diesen Ort gehört als ausgearbeitete Erläuterung die Abhandlung „Ueber den Witz", welche den „Kleinen Schriften zur Aesthetik und ästhetischen Kritik von Ch. H. Weiße", Leipzig, 1867, unter Nr. 15 einverleibt worden ist.]

39. Es liegt in der Bestimmung des Witzes, nicht, wie die ästhetische Bildkraft vor ihrer Entäußerung an den Verstand der gemeinen Wirklichkeit, eine blos innerliche, subjective Thätigkeit des schauenden und schaffenden Subjects zu bleiben, sondern

seinerseits in die äußere, sinnliche Erscheinung, in die Anschaulichkeit für Andere, als ästhetisches Object herauszutreten. Dies geschieht durch das Medium der Sprache, welche aus diesem Grunde dem Witze unentbehrlich ist und das adäquate, organische Element seiner Erscheinung ausmacht, während sie dagegen aller unmittelbaren Phantasiethätigkeit als eine spröde Aeußerlichkeit gegenübersteht und nur auf inadäquate Weise ihr inneres Schaffen und Weben ausdrückt, so lange sie nicht eben durch den Witz, der auch in diesem Sinne jeder nach Außen gerichteten, jeder eigentlich künstlerischen Thätigkeit vorarbeitet, gleichsam in Fluß gebracht ist. Jeder Witz ist in irgend einer Weise ein Spiel mit Worten und sprachlich ausgedrückten Gedanken (bon mot); doch können auch Handlungen, die auf irgend eine andere Weise zur sinnlichen Erscheinung werden, die Stelle des sprachlichen Gedankenausdrucks vertreten.

40. Im Elemente der Außenwelt, der äußern Wirklichkeit, in welches er solchergestalt als ätzendes, zersetzendes oder auflösendes Princip eingeht, begegnet der Witz sich mit der Erscheinung des *Lächerlichen*, das heißt des gegenständlich angeschauten Schauspiels der Selbstvernichtung des gemeinen Welt- und Menschenverstandes durch Widersprüche und Ungereimtheiten, denen der Verstand, in die Mitte gestellt, wie er es ist, zwischen Vernunft und sinnliche Natur, in dem vergeblichen Bestreben, aus diesen beiden für *sein* Bewußtsein ein Ganzes zu bilden und die Natur durch Freiheit zu beherrschen, nicht entgehen kann, sondern immer von Neuem anheimfällt. Diese Widersprüche, diese Ungereimtheiten, von der an den Verstand entäußerten ästhetischen Bildkraft in ihr Bewußtsein aufgenommen und durch die Organe des Witzes, Sprache oder andere äußere Darstellungsmittel, gegenständlich ausgedrückt, machen das Lächerliche von objectiv ästhetischem Charakter, das *Komische*, aus.

Das Lächerliche Auflösung einer gespannten Erwartung in Nichts:

Kant; das unendlich Kleine: Jean Paul. — Der platonische Philebus scheint das Lächerliche in eine falsche Einbildung des Menschen von sich selbst zu setzen: p. 48 C. f.; doch nur, wenn verbunden mit Schwäche: 49 B, und ἀβλαβὴς τοῖς ἄλλοις: 49 E. — Das Lächerliche ein unschädliches, harmloses Häßliche nach den meisten Alten, als: Platon, Aristoteles, Cicero, Quintilian.

41. Das Lächerliche, das Komische, als Gegenstand sinnlicher, aber in dem Momente ihrer Selbstvernichtung durch die aus ihr hervorbrechende Verstandesthätigkeit ergriffener Anschauung, übt auf den Schauenden eine Wirkung ästhetischer Art, die in Gestalt der Passivität dem entspricht, was der Witz als Activität, als productive Thätigkeit ist, und sich als geistige Passivität in einer gleich dem Witze plötzlich und unwillkührlich (convulsivisch) hervorbrechenden Erschütterung der leiblichen Organe, in der Bewegung des Lachens, äußert.

42. Durch das im Elemente der Komik erfolgende Zusammentreffen des objectiv Lächerlichen, welches an und für sich ohne positiv ästhetischen Werth ist und auch mit dem Namen des Niedrigen oder, als Gegenstand einer absichtlichen Hervorbringung, der Posse bezeichnet wird, mit der genialen Thätigkeit des Witzes vollendet sich die Befreiung oder Entbindung der ästhetischen Bild- und Anschauungskraft von dem Zustande der Spannung, in welchem sie sich gegenüber der Außenwelt befand. Sie hat dadurch die Erfahrung gewonnen, daß diese Welt nicht die todte Maschine ist, die der gemeine Verstand aus ihr zu machen sucht; sie hat von der Ohnmacht dieses Verstandes die Erfahrung gewonnen und zugleich den Verstand selbst und sein sinnliches Werkzeug, die Sprache, sich zu eigen gemacht. Dadurch wird sie zugänglich für den gegenständlichen Gehalt der Lebenswirklichkeit, der ihr verborgen blieb, so lange der Verstand, ihr fremd und dagegen im Bunde mit der gemeinen Sinnlichkeit, zwischen sie und die wahre Wirklichkeit der Natur, welche sich im Sinnenschein nur indirect und gebrochen spiegelt, in die Mitte trat. Diesen ästhetischen Gehalt

der natürlichen Wirklichkeit, wie er sich, zunächst nur erst durch seinen Gegensatz gegen die Auffassungsweise des gemeinen Verstandes, und demzufolge unter dem Charakter nicht zwar des gemein Lächerlichen, wohl aber des fein Komischen, dem ästhetischen Schauen kund giebt, drückt der Begriff des Naiven aus.

Naiv=Nativum? — Universelle Bedeutung dieses Begriffs zuerst von Schiller geltend gemacht.

43. Das Gesammtverhältniß der Phantasie zur erscheinenden Wirklichkeit, sofern die erstere mit der Waffe des überall schlagfertigen Witzes sich gegen sie richtet, zugleich aber auf der einen Seite sich an der Naivetät des Natürlichen erfreut, nach der andern der Stimmung der Erhabenheit (31 f.) und der unbefriedigten Sehnsucht nach einem vollen Einklange der innern und der äußern Welt einen selbstbewußten Ausdruck giebt, dessen Charakter wir mit dem Namen des Barocken (Grottesken) bezeichnen können: dieses Gesammtverhältniß ist es, was durch den Begriff des Humors bezeichnet wird. Dem Begriffe des Humors verwandt sind die Begriffe der Laune und der Ironie. Sie bezeichnen, bei manchen Schwankungen des Wortgebrauchs, hauptsächlich doch die Art und Weise, wie die subjective Stimmung des Humors in objective, künstlerische Darstellung eingeht; und zwar der Begriff der Laune mehr die heitere Seite dieses Eingehens, die Art und Weise, wie in der Darstellung die humoristische Subjectivität des Darstellers in der Weise der Komik zum Vorschein kommt, der Begriff der Ironie aber die ernste, tragische Seite, den Proceß der Selbstvernichtung der dargestellten Gegenständlichkeit durch die von dem humoristischen Bewußtsein des Darstellers in sie hineingelegten oder in ihr erschauten Widersprüche.

Melancholischer Hintergrund des Humors. — Humoristische Schriftsteller (Rabelais, Fischart, Swift, Sterne, Hippel, Jean Paul, Börne u. A.) an der Schwelle der Kunst stehend, ohne wirklich Künstler zu sein. — Laune nach Kant: das Talent, sich willkührlich in eine gewisse Gemüthsdisposition (die humoristische) versetzen zu können.

Dritter Abschnitt.

Das Ideal. Die Idealschönheit.

44. Mit dem der platonischen Philosophie entnommenen Worte Idee pflegt der neuere philosophische Sprachgebrauch im Allgemeinen einen der Vernunft entstammenden oder der Vernunft angeeigneten Gedankeninhalt zu bezeichnen, welcher, wie jedweder unter der oben (28) gedachten Dreiheit von Ideen im engeren Wortsinn inbegriffene, weder der gemeinen Sinnlichkeit entstammt, noch durch eine ausdrückliche Thätigkeit des Verstandes als solchen zum Bewußtsein gebracht ist. In diesem allgemeinen Sinne fällt alles Aesthetische in das Gebiet der Idee oder der Ideen, und Idealität ist ein Prädicat, welches aller ästhetischen Gegenständlichkeit ohne Unterschied beigelegt wird, gleichviel ob dieselbe nur innerlich im Geiste, oder auch äußerlich an Körpern zur Erscheinung kommt, gleichviel ob sie als ein Erzeugniß der Natur oder der eigenen freien Thätigkeit des Menschengeistes in die Erfahrung des letzteren eintritt.

45. Von dieser allgemeinen Wortbedeutung, in welche auch der Ausdruck ideal, sofern derselbe adjectivisch gebraucht wird, eingeschlossen ist, ist jedoch zu unterscheiden die engere, specifische Bedeutung des gleichlautenden Hauptwortes. Der philosophische Sprachgebrauch bezeichnet mit dem substantivischen Ausdruck Ideal, Ideale, nicht jeden idealen Inhalt ohne Unterschied, sondern nur den specifisch-ästhetischen, sofern ein solcher durch eine mit der ästhetischen vereinigte Vernunft- und Willensthätigkeit innerlich im Geiste, nicht zugleich in äußerer, körperlicher Erscheinung, einen festen Bestand als objective Gestalt gewonnen hat, und durch ein für allemal für ihn gezogene Gränzen sich von jedwedem andern, gleichartigen oder verschiedenartigen Gedanken- oder Erfahrungsinhalte abscheidet.

46. In dieser engeren Bedeutung gehört das Wort Ideal zwar nicht ausschließlich, aber doch vorzugsweise dem Gebiete der Aesthetik an. Allerdings pflegt häufig mit diesem Worte das Vollkommene in allen Daseins- und Lebensgebieten bezeichnet zu werden, sofern es nur erst im Gedanken, im Begriffe gefaßt, noch nicht in äußerer Erscheinung verwirklicht ist. Aber eine wissenschaftliche Bedeutung hat dasselbe doch nur auf ästhetischem Gebiet gewinnen können, und auch der weitere Gebrauch des Worts schließt sich meist diesem engern an, dadurch, daß auch der Gedanke einer Vollkommenheit überhaupt, insbesondere einer ethischen, mit dem Namen eines Ideals in der Regel nur insofern bezeichnet wird, als auch er, zufolge der in der absoluten Natur des Geistes begründeten Verwandtschaft aller in jenem allgemeinern Wortsinn idealen Werthbestimmungen (18), eine gewisse Anregung und Befriedigung des ästhetischen Gefühls mit sich führt.

47. Die specifische Bedeutung aber, zu welcher der Sprachgebrauch der wissenschaftlichen Aesthetik das Wort Ideal ausgeprägt hat, ist folgende. Unter Ideal wird eine Gestalt verstanden, aus den Elementen der sinnlichen Erscheinung und Wirklichkeit innerlich durch die schöpferische Macht der Phantasie in dem seiner selbst bewußten Menschengeiste, nicht äußerlich in körperlicher Materialität, ausgeprägt zu einem festen und beharrenden Dasein für die innere Anschauung, und in dieser ihrer so befestigten Gegenständlichkeit dem Verstande als Musterbild dienend, an welches er die sinnlich erscheinenden Gestalten der äußern Wirklichkeit hält, um ihnen nach Maßgabe dieses Vorbildes das Prädicat der Schönheit überall im Einzelnen zuzusprechen oder abzusprechen.

48. In diesem, wesentlich nur in diesem Sinne gestaltet sich der Begriff des Ideales zu einem Problem der ästhetischen Wissenschaft. Wie nämlich aus den in unaufhörlichem Fluß und

Wechsel begriffenen, „in schwankender Erscheinung schwebenden" Gebilden der Phantasie als unmittelbarer Naturkraft des werdenden Menschengeistes eine solche „Befestigung zu dauernden Gestalten" (Worte des Goethischen Faust, Prolog im Himmel) hervorgehen könne: das bedarf einer Erklärung, einer genetischen Erklärung. Denn der Proceß solcher Befestigung ist eben eine Genesis, eine genetische Entwicklung, verständlich nur in ihrem Zusammenhange mit der Genesis des Selbstbewußtseins, der selbstbewußten Persönlichkeit, und zwar der höheren, mit einem idealen Inhalte in dem oben (44) bezeichneten weiteren Worsinn erfüllten Persönlichkeit des Menschengeistes.

49. Die allgemeine Nothwendigkeit dieses genetischen Processes, dieser Metamorphose der flüchtigen und flüssigen Phantasiegebilde des natürlichen zu den Idealen des entwickelten und durchgebildeten Menschengeistes, welchen erst das Prädikat der Schönheit im engeren und eigentlichen Sinne zukommt, das auf jene Gebilde nur eine unsichere, nur eine so zu sagen provisorische Anwendung leidet, — diese Nothwendigkeit erklärt sich aus dem Verhältniß der Idee des Schönen zu den Ideen des Wahren und des Guten. Dieses Verhältniß ist im absoluten oder göttlichen Geiste, in welchem die Dreiheit dieser Ideen ihren Ursitz hat, das Verhältniß innigster Wechseldurchdringung der Ideen und der ihnen zum Grunde liegenden Urkräfte der Vernunft, des Gemüths und des Willens zu einer lebendigen Einheit; in Folge derselben erscheint die Schönheit fortan auch im creatürlichen Geiste, wie von vorn herein in dem göttlichen, als ein durch die Immanenz der Ideen des Wahren und des Guten in alle Wege Bedingtes. Solche Einheit, solche Immanenz ist in dem natürlichen Menschengeiste noch nicht vorhanden; sie kündigt sich nur erst an durch den Zug der Phantasie zum Erhabenen und zu der darin enthaltenen Unendlichkeit der Idee. Aber wirklich errungen wird sie ihm nur durch Bildung; und eben der Weg dieser Bildung

ist für den Menschengeist die Genesis des Ideales und der Idealschönheit.

Gegensatz des Schönen in diesem engern Sinn, des Idealschönen, ist das Phantastische. Phantastischer Charakter des Humors (43), immer auf dem Sprunge, in Häßlichkeit umzuschlagen.

50. Bildung; — mit diesem Namen bezeichnen wir nämlich hier zunächst die auf dem Wege der Sinnlichkeit und des Verstandes und eines durch beide vermittelten Wechselverkehrs mit der Außenwelt bewirkte Aufnahme und Aneignung der Lebens- und Daseinselemente dieser Außenwelt durch den subjectiven Menschengeist. Solche Aufnahme, solche Aneignung, zunächst durch das Medium der Sprache, deren Schöpfung für das Ganze, deren Erlernung für die einzelnen Glieder des menschlichen Geschlechts das erste Hauptstadium der Bildung, der Ineinsbildung des subjectiven Geistes mit der für ihn, so wie er für sie, bestimmten Gegenständlichkeit oder Außenwelt ausmacht, sodann aber durch alle anderen Mittel theoretischer und praktischer Verstandesbildung, ist, zwar nicht in Gott, im absoluten Geiste, wohl aber im creatürlichen, im Menschengeiste, die unumgänglich nothwendige Bedingung jener Durchdringung, jener Sättigung seiner ästhetischen Bildkraft mit den idealen Wesenheiten des Wahren und des Guten, an welcher für die erstere der Charakter der Schönheit ihrer Gebilde im engern oder eigentlichen Sinne der Charakter der Idealschönheit, hängt. Sie ist es aus dem Grunde, weil auch Vernunft und Wille des Menschen, die wirkenden Kräfte des Wahren und des Guten in ihm, nur auf dem Wege solches Wechselverkehrs mit der Außenwelt, solcher Aufnahme und Aneignung der Außenwelt, sich bethätigen können.

„Aller Reichthum der Einbildungskraft bringt in ihrer gesetzlosen Freiheit nichts als Unsinn hervor; die Urtheilskraft hingegen ist das Vermögen, sie dem Verstande anzupassen": Kant.

51. Der erste Erfolg auf ästhetischem Gebiete, der auf dem Wege intellectueller und sittlicher Bildung gewonnen wird,

ist die Niederreißung jener, durch den nackten Verstand gesetzten, aber durch den mit der Phantasie überkleideten Verstand immer wieder durchbrochenen Schranke, welche den Menschengeist von der Außenwelt abtrennt (37 ff.) Durch diese auf dem Wege des Witzes und des Humors, sowie der Anschauung des Lächerlichen und Komischen gewonnene Befreiung von dem Druck jener Schranke wird der Phantasie gleichsam Luft gemacht, so daß sie fortan in der Außenwelt sich selbst wiederfinden und sich in den Besitz derjenigen Elemente ihres Inhalts setzen kann, in welchen die Ideen des Wahren und des Guten, mit denen sie, vermöge ihrer angebornen Natur, wie diese sich in dem Zuge nach dem Erhabenen kund giebt (34), sich selbst zu durchdringen strebt, bereits ein gegenständliches Dasein gewonnen haben.

52. Den Charakter von Idealen nehmen also die Phantasieschöpfungen, die Gestalten der ästhetischen Bildkraft, an, wenn sie, mittelst dieser doppelseitigen Durchdringung mit dem wirklichen Gehalte der erscheinenden Außenwelt einerseits, mit den Ideen des Wahren und des Guten oder mit dem Gehalte der Vernunft und des sittlichen Willens anderseits, eine Bedeutung, ein Vollgewicht auch für die theoretische und praktische Vernunft gewinnen. Eben diese Bedeutung, dieses Vollgewicht ist es, was sie, die bisher flüssigen und flüchtigen, zum Stehen bringt. Denn alle Vernunftthätigkeit ist durch die Natur, durch das Wesen der Vernunft gebunden an die Form des Verstandes, desselben Verstandes, der sich auch in der Sphäre der bloßen Sinnlichkeit als Kraft des Festhaltens (Fixirens) der ohne ihn ins Unendliche zerfließenden Bilder der sinnlichen Empfindung und Vorstellung bethätigt, und hier, im Dienste theoretischer und praktischer Vernunftideen, die entsprechende Function an den ohne ihn eben so haltlosen Gebilden der Phantasie vollzieht.

53. In dem Ideale, in der Idealschönheit, wird also die Gestalt, wird das Bild der Phantasie zur Form für einen

von ihr dem Begriffe nach zu unterscheidenden, obwohl nicht in äußerer Wirklichkeit abzuscheidenden Gehalt. Auch dieser Gehalt ist, schon für sich betrachtet, ein idealer, doch nur in jenem weitern Sinne (44), da dieses Wort noch nicht eine specifisch ästhetische Bedeutung hat. Zugleich schließt er jedoch allenthalben Momente der äußern Realität in sich, in welchen das Ideale in diesem Sinne, die Idealität des Wahren und des Guten, sich bethätigen muß, wenn es im Menschengeiste zu einem, seinem ewigen Dasein im absoluten Geiste entsprechenden Dasein gelangen soll (50).

54. Dieses Verhältniß des Ideals, des Idealschönen, zu einem an sich von ihm unabhängigen ideal-realen Gehalte, mit welchem es aber als Form, als lebendige, organische Form dergestalt zusammenwächst, daß sein Dasein als Ideal, also seine Schönheit, in alle Wege durch die Inwohnung (Immanenz) des Ideengehalts bedingt ist, findet seinen wissenschaftlichen Ausdruck in dem Worte Symbol. Dieses Wort, in dem Sinne, wie die neuere Philosophie (neben der Aesthetik auch die Religionsphilosophie) es in Anwendung bringt, bezeichnet nämlich nicht die blos äußere, willkührliche, verstandesmäßige Verknüpfung eines sinnlichen Bildes mit einem geistigen oder begrifflichen Inhalte, wie solche in dem, was man gemeinhin Allegorie nennt, stattfindet. Es bezeichnet vielmehr eben ein derartig innerliches, lebendiges und organisches Band des Bildes mit seiner Bedeutung, wie es überall nur durch schöpferische, idealbildende Phantasie oder Imagination geknüpft werden kann.

55. Eine solche Auswirkung von Idealgestalten, für welche überall die äußere Anschauung sinnlicher, aber verstandesmäßig fixirter, dem verstandesmäßig fixirten Weltzusammenhange entnommener Gestalten das Vehikel bildet, während sie selbst als Vehikel dienen für die Offenbarung eines hinter ihnen verborgenen intellectuellen und sittlichen Ideengehaltes*), — eine solche kann eben so wenig, wie sie das Werk der einsam, d. h.

abgetrennt von Verstand und Sinnlichkeit, von Vernunft und Willen in sich webenden Phantasie oder Bildkraft ist, eben so wenig auch das Werk des einsam, nur mit sich, mit dem Inhalt *seines* Bewußtseins beschäftigten, subjectiven Menschengeistes sein. Sie kommt nur zu Stande auf dem Wege gegenseitiger Mittheilung der Menschen unter einander durch das Medium der Sprache (50), durch sprachlichen Gedankentausch und fortdauernde intellectuelle und sittliche Wechselwirkung der Individuen des menschlichen Geschlechts. Das Ideal, die Idealschönheit, trägt in sofern, trotz ihrer geistigen Innerlichkeit, von vorn herein den Charakter der *Objectivität*, der *Gegenständlichkeit*.

*) Was z. B. in der gewöhnlichen (naturalistischen) Auffassung der mythologischen Idealgestalten schon als die *Bedeutung* gilt, der verstandesmäßig fixirte *Naturbegriff* (der Aether bei Zeus, die Luft bei Here, die fruchttragende Erde bei Demeter und Persephone, das Feuer bei Hephäst, das Meer bei Poseidon u. s. w.): das ist überall nur *Vehikel* und zwar *mittelbares* Vehikel der *wahren*, idealen Bedeutung. — Analogie der Mythenerzeugung mit der Spracherzeugung.

56. Hieraus folgt, daß die Natur der Ideale es verlangt, sie als Gesammterzeugnisse der Menschheit, nicht als Erzeugnisse des einzelnen, subjectiven Menschengeistes zu betrachten. Ihre Erzeugung, ihre geistige Auswirkung ist wesentlich ein *geschichtlicher* Proceß; sie wird nur langsam, nur allmählig vollzogen im Laufe von Jahrhunderten, von Jahrtausenden. In die auf diesem geschichtlichen Wege ausgeprägten und zum Gemeingut ganzer Völker und Völkergruppen, ganzer Zeitalter, ja der ganzen Menschheit gewordenen Idealgestalten drängen sich alle Schätze der Bildung (50) zusammen, welche der Menschengeist im Laufe dieser Jahrhunderte und Jahrtausende allmählig ansammelt, und jede einzelne dieser Gestalten ist demzufolge ein *natürliches*, oder vielmehr ein auf dem Wege unbewußter, organisch lebendiger Genesis oder Selbstzeugung entstandenes *geschichtliches* Symbol (54) für diese Schätze. Der eigenthümliche Gehalt

aber oder die Bedeutung eines jeden ist eine Idee, oder vielmehr eine in sich selbst unendliche und überschwängliche, aber nach Außen zu individuell charakteristischer Bestimmtheit abgegränzte Ideenmasse von einer aus intellectuellen und ethischen Elementen gemischten Beschaffenheit, die am vollständigsten und treffendsten mit dem Prädicate einer religiösen bezeichnet wird.

57. Religion nämlich: mit diesem Worte bezeichnen wir den Inbegriff der intellectuellen und sittlichen Beziehungen des Menschengeistes, denen sich nach innerer, organischer Nothwendigkeit durch den eben hier von uns geschilderten Bildungsproceß als ein wesentlich zu ihnen Gehöriges auch die ästhetischen beigesellen, auf das Uebersinnliche und Göttliche, auf die von Ewigkeit zu Ewigkeit über dem Menschengeiste und über allen geschaffenen Geistern bestehende Einheit und Totalität der Ideenwelt (18). So gewiß es ohne solche Beziehungen keine Idealschönheit giebt, so gewiß vielmehr nach allem Obigen der Gehalt der Idealschönheit (53) in die intellectuellen und sittlichen, ihre Form aber (ebendas.) in die ästhetischen Beziehungen zum Uebersinnlichen und Göttlichen aufgeht: so gewiß giebt es keine Ideale ohne Religion, und so gewiß sind anderseits die Ideale das organische Vehikel, durch welches die Religion im menschlichen Geschlechte Gestalt gewinnt.

58. Hieraus nun erklärt sich uns der durchgängige Zusammenhang, in welchem wir die weltgeschichtlichen Processe der Idealbildung überall antreffen mit den weltgeschichtlichen Processen der Religionsentwicklung. Die Idealgestalten, die als gemeinsames Besitzthum der weltgeschichtlichen Culturvölker (56) aus diesem großen Gesammtprocesse hervorgehen, sie haben allerorten zugleich mit der ästhetischen auch eine religiöse Bedeutung. Sie gelten dem religiösen Bewußtsein der Völker entweder unmittelbar als Gottheiten, oder sie gelten wenigstens als ein Göttliches, als Offenbarungen der Gottheit oder als Träger göttlicher Kräfte inmitten der irdischen Erscheinungswelt.

Dem entsprechend findet auch umgekehrt in allen positiven, geschichtlichen Religionen sich ein Element ästhetischer Anschauung, ein Kreis oder eine Gruppe innerlich im Geiste geschauter symbolischer Gestalten (54), welche der schaffenden Phantasie der Völker, die zu jenen Religionen sich bekennen, ihren Ursprung danken und, als Gegenstände eines religiösen Glaubens an ihre lebendige Wirklichkeit, zugleich entweder thatsächlich den Charakter der Idealschönheit tragen, oder wenigstens nach ihm hinstreben und sich ihm annähern.

59. Die specifisch ästhetische Thätigkeit, in welcher, unter der Aegide der Religion, die weltgeschichtlichen Ideale sich erzeugen, ist bezeichnet durch den Begriff des Mythus oder der Sage. Wenn man dieselbe gemeinhin unter den Begriff der Dichtung oder der Poesie einzureihen pflegt, so ist dabei zu bemerken, daß sie von der eigentlichen Dichtkunst durch die Abwesenheit wesentlicher Merkmale der Kunst als solcher (s. unten), sowie auch dadurch unterschieden bleibt, daß die Gebilde der Sage unmittelbar das Werk größerer Menschenkreise (Völker) sind, die Werke der Dichtkunst, sowie aller Kunst, stets nur mittelbar. Die Sagendichtung steht recht eigentlich in der Mitte zwischen dem nur innerlichen Weben und Schaffen der Phantasie im kindlichen Menschengeiste und dem künstlerischen Schaffen.

Versuche, zwischen Mythus und Sage zu unterscheiden: in dem ersteren soll das religiöse, in der letzteren das geschichtliche Element vorwalten. — Das innere Getriebe der Sagendichtung am leichtesten zu erkennen an den Liedern der Sämundischen Edda, und an der volksthümlichen Balladendichtung.

60. Demzufolge nun werden wir die Gestalten und Gestaltengruppen der weltgeschichtlichen Ideale nirgend anderwärts zu suchen haben, als in den Mythologien der polytheistischen, und in den um den gereinigten und in sich geeinigten Gottesbegriff herumspielenden Sagenkreisen der monotheistischen Religionen. Nicht alle diese Mythologien und Sagenkreise

tragen den Charakter wirklicher, vollendeter Idealschönheit: aber in der Auswirkung aller sind die Kräfte und Elemente wirksam, aus deren Thätigkeit, wenn sie zu ihrem Ziele gelangt ist, die Idealschönheit hervorgeht. Dies Letztere gilt namentlich von allen Mythologien und Sagenkreisen der Völker des Morgenlandes, so wie auch von denen des vorchristlichen europäischen Nordens. Diese alle tragen zwar in vollstem Maße den Charakter der Symbolik — dieses Prädicat wird auf sie noch in einem engern Sinne angewandt, als auf die wirklichen Ideale (54) —; aber ihr ästhetischer Charakter, noch nicht fixirt und abgeklärt zu objectiver, mit dem überschwänglichen Gehalt vollständig durchdrungener und gesättigter Gestaltung, schwankt unentschieden zwischen Schönheit und Häßlichkeit, gleich der nur subjectiv thätigen und darum stets der Verwilderung ausgesetzten Phantasie des werdenden Menschengeistes (23 ff.)

Ob es eine geschichtliche Urreligion, eine geschichtliche Urmythologie giebt? Mit Nein zu beantworten. — Die niedern Rassenvölker haben weder Religionen, noch Mythologien im eigentlichen Wortsinn.

61. Zum vollen Charakter der Idealschönheit finden wir dagegen die religiöse Mythologie herangereift in dem mit den Mythologien wenigstens des westlichen Orients durch eine unabgebrochene Stetigkeit geschichtlicher Entwickelung im engsten Zusammenhange stehenden, die Fülle ihrer Bilder- und Ideenwelt nochmals umgeschmolzen und zu neuen Gebilden verarbeitet in sich tragenden mythologischen Gestaltenkreise Griechenlands. Die charakteristische Eigenthümlichkeit dieser Idealgruppe, welche man, zusammt ihrer künstlerischen Ausprägung in einem gleich ihr selbst geschichtlich streng in sich abgeschlossenen Kreise von Meisterwerken der bildenden und der Dichtkunst unter dem Collectivnamen des antiken oder classischen Ideals zu begreifen pflegt, läßt sich in folgender Bezeichnung zusammenfassen. Alle höhere Geistesthätigkeit, auch die intellectuelle und die sittliche, religiöse, die auf die Idee der Wahrheit und die auf die

Idee des Guten gerichtete, ist dort, in der Religion, in dem religiösen Gestaltungsprocesse des hellenischen Volkes, nicht auf negative, sondern auf positive Weise, eingegangen in die auf die Idee der Schönheit gerichtete, in die schöpferische Thätigkeit der ästhetischen Bildkraft, oder gleichsam verkörpert zu Gebilden dieser letztern. Sie, diese Gebilde, sind daher in ihrem geschlossenen Kreise der vollständige Ausdruck für den Ideengehalt, für den gesammten Inhalt des religiösen sowohl als auch des Weltbewußtseins der griechischen Nation, und nicht dieser Nation allein, sondern auch der älteren Culturvölker, deren Ideenwelt sich durch den weltgeschichtlichen Gesammtproceß polytheistischer Religionsentwickelung auf das Hellenische übertragen und in dem Geiste desselben wiedergeboren hat.

Streitfrage über den Einfluß der orientalischen Mythologie auf die griechische, bis jetzt von den wissenschaftlichen Forschern immer nur mehr oder weniger einseitig beantwortet. Die Extreme, zwischen denen das Rechte in der Mitte liegt, bezeichnet durch die Systeme von Creuzer und von Voß.

62. Die Gesammtgruppe der griechischen Mythologie gliedert sich in drei besondere Gruppen: die Gruppe der titanischen Gottheiten mit Einschluß der Gottheiten der Unterwelt und der Ungeheuer der geschichtlichen Urwelt, die Gruppe der olympischen Götter, und endlich die der Heroen. Die erste dieser Gruppe bedeutet, zu Einer Gesammtanschauung vereinigt, zugleich die gewaltigen, elementarischen Mächte der körperlichen Natur und die noch wild durch einander gährenden, chaotischen Lebenszustände und Lebensbewegungen der geschichtlichen Ur- und Vorzeit. Der Mythus von dem Sturz der Titanen durch die Olympier, dieser Haupt- und Grundmythus der Göttersage, hat daher die Doppelbedeutung des Sieges der organischen Gestaltung über das Gestaltlose, des Lichts über das Dunkel, des Lebens über den Tod, des Schönen über das Häßliche, des Guten über das Böse, sowohl in der äußern Natur, als in der Welt des Geistes und der Menschengeschichte. In den Gestalten der olympischen Götter stellt sich das Leben des hellenischen

Volkes selbst und der mit ihm geschichtlich verflochtenen Völkerkreise nach seinem Ideengehalte dar. Die einzelnen Göttergestalten bezeichnen die idealen Hauptmomente und Hauptrichtungen dieses Lebens; auch sie jedoch überall in Eins verschmolzen mit Anschauungen des Analogen und Wesensverwandten im Gebiete der sinnlichen Natur, mit dem Bilde der lebendigen, organischen Natur im Gegensatze der todten, unorganischen. Die Heroenwelt endlich repräsentirt die eigene geschichtliche Vorzeit des griechischen Volkes und der mit ihm in eine geschichtliche Gesammtgruppe verflochtenen Völker, nicht in äußerlich historischer, sondern in dichterisch symbolischer Auffassung, so daß auch hier überall der ideale Gehalt die Hauptsache bleibt.

Die titanischen Gottheiten sind ästhetische Ideale nur als Gruppe, die olympischen und theilweise die Heroen auch als Individualgestalten.

63. Zwischen diese mythologische Ideenwelt des hellenischen Alterthums und eine zweite, gleichfalls aus Sagendichtung (59) hervorgegangene Gruppenbildung ästhetisch-religiöser Idealgestalten, der Ideale des christlichen, germanisch-romanischen Mittelalters, tritt nun in die Mitte eine aus anderer geschichtlicher Wurzel entstammende religiöse Geistesbildung, deren Inhalt von ihren Trägern als göttliche Offenbarung im engeren Sinne geschaut und bezeichnet wird. In dieser gewinnen die Ideen des Wahren, des Schönen und des Guten, vereinigt in der sie alle umfassenden Idee der übersinnlichen und überweltlichen Gottheit, eine selbstständige Existenz für das Gesammtbewußtsein des menschlichen Geschlechts, unabhängig von der symbolischen Hülle des Mythus, welche dem Ideengehalte der polytheistischen Religionen vorwiegend ästhetischen Charakter und Gestaltung ertheilt hatte. Diese Geistesbildung — schon die philosophische der späteren Jahrhunderte des classischen Alterthums, insbesondere aber die aus dem Monotheismus der Offenbarungsreligion hervorgehende —, sie konnte anfangs nicht anders als gegnerisch und feindlich auftreten gegen die Welt des

antiken Ideals; insofern nämlich in dieser der religiöse Inhalt unter die ihm zwar nicht ihrem eigentlichen Wesen nach fremden, aber doch ihn so zu sagen sich selbst entfremdenden Gestalten und Symbole des Mythus gebunden war. Aber auf Grund des so in sich vertieften und erweiterten religiösen Bewußtseins erwuchs eine neue Idealschöpfung. Dieselbe kann zwar nicht mehr, wie die antike, für ihre Gestalten die Bedeutung unmittelbarer Identität mit den Ideen des Wahren und Guten, mit dem Göttlichen als solchem, in Anspruch nehmen, dagegen stellen sich in ihr um so ausdrücklicher diese Gestalten als abhängig dar von dem religiösen Gottesbewußtsein, als von seiner Kraft und Wesenheit durchdrungen und gleichsam den Abglanz und Wiederschein der Gottheit an sich tragend.

64. So beruht denn das romantische Ideal — mit dieser allgemeinen Bezeichnung stellen wir diese neue Welt der idealbildenden Sage dem antiken Ideal gegenüber — im Unterschied von diesem letzteren auf der ausdrücklichen, selbstbewußten Voraussetzung der Ideenwelt des Wahren und des Guten und auf der persönlichen Gottesidee. Nicht die übersinnliche Idee der Gottheit an und für sich selbst wird zu einer Gestalt für die ästhetische Anschauung, wohl aber wird dazu die menschliche Persönlichkeit des Heilandes, in welcher sich die Gottheit menschlich den Menschen dargestellt hat; sie selbst und, ihrer wesentlichen Bedeutung nach ganz nur ein Geschöpf der ästhetischen Phantasie, die jungfräuliche Mutter des Heilandes. Daneben aber ist wesentlicher Inhalt der romantischen Weltanschauung ein perennirender Kampf der in stets wechselnden Gestalten auftretenden Mächte des Lichtes, des Wahren und des Guten, gegen die Mächte der Finsterniß, der Lüge und des Bösen. Schauplatz dieses Kampfes ist der romantischen Phantasie zwischen dem doppelten Jenseits des Himmels und der Hölle die irdische Natur und die Menschengeschichte, deren Wirklichkeit sonach ausdrücklich von

ihr vorausgesetzt wird, nicht, wie im antiken Ideal, ignorirt oder bei Seite gesetzt bleibt.

Romantisches Ideal = Welt der Phantasie, aufgetragen auf den Hintergrund der einheitlich gefaßten Gottesidee von dem ästhetisch schöpferischen Bewußtsein der christlichen und einiger muhamedanischen Völker des Mittelalters, und durch die Wirksamkeit, die von diesem ethischen Hintergrunde ausgeht, zur Schönheit hindurchgebildet. Das antike Ideal hat keinen solchen Hintergrund, dessen Wirksamkeit als Grund seiner Schönheit betrachtet werden könnte. Sein Hintergrund vielmehr sind die noch trüb gährenden Massen der orientalischen Religionen, die nicht zum reinen Begriff der sittlichen Persönlichkeit und damit auch nicht zum ästhetischen Ideal hindurchgedrungen sind. Hier wirken die Mächte der Ausgebärung des Ideals selbst als sittliche Mächte.

65. Der leuchtende Mittelpunct dieses Kampfes ist der von der Gottheit, nach dem Glauben des Christenthums, in Gestalt ihrer Erniedrigung, ihrer Menschwerdung, erfochtene Sieg über die Mächte der Finsterniß. Um diesen für sich selbst schon zu einem kleineren, aber um so intensiver idealen Gestaltenkreis ausgeprägten Mittelpunct schaart die Sage in bunter Mannichfaltigkeit, in einer vielfach abgestuften Reihe näherer und entfernterer Schichten, die Bilder nicht blos kämpfender Einzelgestalten, sondern ritterlicher Heldengruppen, die unter dem Schutze von Engels- und Heiligengestalten (wie die Heroen der griechischen Sage unter dem Schutze der Götter), in welchen der Sieg als schon vollendet vorgestellt wird, um geheimnißvolle Schätze und Kleinodien, d. h. um die in dem Symbol solcher Schätze dargestellten idealen Güter, und, als höchsten Kampfpreis, um die in der sinnbildlichen Gestalt der Frauenliebe angeschaute Idee der Schönheit als solche, mit gleichfalls symbolischen Waffen streiten und ringen.

66. Wie in das antike Ideal die Mythologien des Morgenlands und der geschichtlichen Urzeit (60), so ist, auf dem entsprechenden Wege geschichtlicher Umschmelzungsprocesse durch die rastlos fortbildende Sage, die jeden ihr dargebotenen Inhalt ergreift und in ihrem Sinne, zu ihren Zwecken, symbolisch ver-

arbeitet, in das romantische Ideal die Welt des antiken eingegangen oder aufgenommen, zugleich mit den ebenfalls mythologischen Welten des vorchristlichen nordisch-germanischen und celtischen Heidenthums und des späteren, muhamedanischen Morgenlandes. Aber die Gestalten dieser so der romantischen Sagenwelt einverleibten Welten nehmen in dieser Umgestaltung einen durchgängig veränderten Charakter an. Sie erhalten die Bedeutung finsterer und feindseliger, dämonischer oder gespenstischer Mächte; allein, obwohl in dieser Beschaffenheit an und für sich ein Gegenstand des Schauders und Grauens, werden sie dennoch auch in dieser Qualität durch die umbildende Macht der idealschaffenden Phantasie, dieser Siegerin über das der Phantasie als Naturmacht inwohnende Element der Häßlichkeit, zu einem wesentlichen Bestandtheil oder Ingrediens der dem romantischen Ideal als solchem eigenthümlichen Schönheit.

67. Jene Ablösung der übersinnlichen Ideenwelt von der Gestaltenwelt der Phantasie, welche in dem Gottesbewußtsein der monotheistischen Völker begonnen hat (63), drängt nun aber, je mehr sie in dem Weltbewußtsein der weltgeschichtlichen Völker Wurzel schlägt, um so entschiedenener darauf hin, auch diese Gestaltenwelt jener Ideenwelt gegenüber für das Bewußtsein zu verselbstständigen. Der Trieb solcher Verselbstständigung hat hier zunächst die Folge, daß noch inmitten der romantischen Idealbildung das mit Auswirkung ihrer Gestalten beschäftigte Bewußtsein die Schönheit, die in der natürlichen Wirklichkeit als solcher liegt, zugleich mit der Bedeutung solcher Wirklichkeit für die Ideenwelt überhaupt (64) gewahr wird, und der Naturschönheit, der landschaftlichen und insbesondere auch der menschlichen, namentlich der Frauenschönheit, einen ausdrücklichen Cultus widmet, in welchem sich die ersten Regungen eines specifisch ästhetischen, von dem religiösen Cultus abgetrennten, ihm, und zugleich dem sittlich-religiösen Bewußtsein selbstständig gegenübertretenden Bewußtseins ankündigen.

68. Eben dieses Bewußtsein nun aber, weiter heranreifend, und mit der allmähligen Durchbildung des religiösen Bewußtseins zu wissenschaftlicher, philosophischer Einsicht sich begegnend, bewirkt schließlich das Aufhören auch der romantischen Sagenbildung als solcher. Auch die Gestaltengruppen des romantischen Ideals vermögen ein beharrendes Dasein für die innere Anschauung unmittelbar durch sich selbst nur so lange zu behaupten, als die noch unvollkommene wissenschaftliche Ausbildung des Bewußtseins über den in sie hineingelegten Ideengehalt und über dessen Verhältniß zur Wirklichkeit der Natur und der Geschichte dem historischen Glauben an *ihre* Wirklichkeit, den keine mythologische Idealbildung entbehren kann, Raum läßt. Mit dem weiteren Fortschritt jener Bildung, die in ihrem Gefolge auch das klare Bewußtsein über die Idee der Schönheit, über ihr Verhältniß zur Ideenwelt auf der einen, zur Welt der Wirklichkeit auf der andern Seite mit sich bringt, und damit nothwendig zugleich über Ursprung und Gehalt der mythologischen Idealschöpfungen als solcher, geht der Proceß der Entstehung dieser letzteren auch in der neuern Welt, wie das Entsprechende, nur nicht mit gleicher Vollständigkeit, schon im Alterthum stattgefunden hat, allmählig über in den Proceß der *Kunstentwickelung*.

69. *Kunst* nämlich: dies ist die Gestalt, in welcher die ästhetische, d. h. die auf die Idee des Schönen gerichtete Schöpferthätigkeit des Menschengeistes sich ablöst von den auf die Ideen des Wahren und des Guten gerichteten Thätigkeiten und Lebensgebieten der *Wissenschaft* und der *Religion*. Die Kunst tritt an die Stelle der mythologischen Ideale für das ästhetische Lebensgebiet auf entsprechende Weise ein, wie im religiösen Gebiete der reine Glaube und die von diesem Glauben abhängige Sittlichkeit, und wie im Gebiete der Intelligenz die Philosophie, die mathematisch-physikalische und die historisch-philologische Wissenschaft dafür eintreten. Wiefern aber die zuvor auf die

Auswirkung der mythologischen Ideale gerichtete, von den Ideen des Wahren und des Guten durchdrungene oder gleichsam mit ihnen gesättigte Schöpferthätigkeit der Phantasie vollständig eingeht in die Kunstschöpfung und Kunstanschauung, so hat fortan die Kunst nach der Seite ihres geistigen Inhalts selbst die Bedeutung des Ideals, des Ideals im collectiven Wortsinn. Das Bewußtsein der modernen Welt, welches diese Bedeutung der Kunst erkennt und mit ihr den Beruf des Menschengeistes, sich im Elemente der Kunst eine Welt der Schönheit selbstthätig zu erschaffen, welche in die Welt des absoluten Geistes, die in der Philosophie Gegenstand der Erkenntniß, in der Religion Gegenstand lebendiger Erfahrung und Erlebniß ist, als ebenbürtiges Glied einzutreten die Bestimmung hat: dieses Bewußtsein, sammt seinem lebendigen Inhalte, wie er in der künstlerischen Productivität fort und fort aus dem Menschengeiste herausgeboren wird, kann man, den Ausdrücken antikes und romantisches Ideal gegenüber, sofern unter diesen auch ihrerseits Gestaltungen des ästhetischen Gesammtbewußtseins der Menschheit verstanden werden, mit dem Namen des modernen Ideals bezeichnen.

[Hierher gehören die Vorträge „über das Verhältniß des protestantischen Christenthums zur bildenden Kunst" in Weißes „Kleinen Schriften zur Aesthetik" Nr. 16.]

Vierter Abschnitt.

Die ästhetische Subjectivität des Menschengeistes.

70. Die geschichtliche Entwickelung der ästhetisch-religiösen Ideale, an welche sich zufolge des Ebengesagten die Entwickelung der Kunst als naturgemäße, innerlich nothwendige Fortsetzung eben dieses Entwickelungsprocesses anschließt, geht in der Gesammtheit des Menschengeistes vor sich; sie hat diesen Gesammt-

geist zu ihrem Subjecte. Aber die Wirksamkeit dieses Geistes vermittelt sich überall durch ein Thun, welches von den Einzelnen ausgeht und für welches es in diesen Einzelnen, um sie zu Organen des Ganzen geschickt zu machen, einer specifischen Ausrüstung bedarf, einer Ineinssetzung oder Ineinsbildung der innerlichen, ästhetisch productiven Kraft mit den Kräften der Mittheilung, der Wirksamkeit nach Außen. Dem ersten Naturzustande des Menschengeistes ist diese Individualisirung seiner Wirkungskräfte noch fremd; sie findet sich ein eben erst im Verlaufe der Zeit, im organischen Zusammenhange mit dem großen weltgeschichtlichen Bildungsprocesse des Ganzen.

71. Der allgemeine Ausdruck für diese Steigerung der natürlichen Kräfte des Menschengeistes, für dieses dem Individuum als solchem in unendlich vielfältiger Nüancirung und Gradbestimmung aus der ästhetischen Gesammtthätigkeit des Ganzen, jedoch in Gestalt einer Naturgabe, einer dem einzelnen Individuum angeborenen, obwohl in alle Wege der weiteren Ausbildung durch Uebung und Willenskraft bedürftigen persönlichen Eigenschaft, zuwachsende Wirkungsvermögen ist — Talent. Wir bezeichnen mit diesem Namen nicht allein die Fähigkeit zu einem nach Außen gerichteten productiven Wirken innerhalb der specifisch ästhetischen Erscheinungssphäre, also namentlich im Elemente der ästhetischen Ideale, im Elemente der Kunstdarstellung. Es fällt vielmehr unter den Begriff des Talentes eine jede specifische, auf einen mehr oder weniger begrifflich abgeschlossenen Kreis gegenständlichen Daseins gerichtete Wirkungskraft, sofern eine solche Kraft, welchem Gebiete der Gegenständlichkeit sie auch angehöre, in alle Wege auf einer Steigerung der innerlich productiven Gemüthskräfte, auf einer organischen Verbindung derselben mit den Mitteln ihrer äußeren Bethätigung und Offenbarung beruht.

72. Talente giebt es demzufolge so verschiedener Art und Beschaffenheit, als es Richtungen menschlicher Geistesthätig-

keit und objective Sphären ihrer Wirksamkeit nach Außen giebt. Sie entstehen sporadisch innerhalb des menschlichen Geschlechtes in einem geschichtlichen, aus dem Wirken gebundener Naturkräfte und freier Geisteskräfte gemischten Processe; aber die Häufigkeit sowohl als auch die Intensität der Talente steht überall in einem directen Verhältnisse zu der Intensität der idealen Production im Ganzen des Menschengeschlechts und der besondern Völker. Sie sind Erzeugnisse zugleich und Fortleiter der productiven Kraft, welche in diesem Ganzen lebt, und sie tragen in diesem Sinne stets den Charakter einer specifisch ästhetischen Kraft, auch wenn ihre Thätigkeit nicht einem specifisch ästhetischen Ziele zugewandt ist.

73. Der Begriff des Talentes schließt, zugleich mit der Fähigkeit des Handelns und Wirkens nach Außen, auch eine entsprechende Seite der Receptivität in sich, die Empfänglichkeit für die Offenbarung des Geistes in der Außenwelt, welche eben so wenig, wie die activen Fähigkeiten, dem Menschen schon durch seine allgemeine Natur ohne Weiteres angeboren ist. Es pflegt solche Empfänglichkeit durch das Wort Sinn ausgedrückt zu werden, welches dabei einen über seine allgemeinere psychologische Bedeutung hinaus gesteigerten Inhalt gewinnt, wie denn auch die Wörter Seele, Gemüth, Geist, in einer entsprechend gesteigerten Bedeutung für die durch die Gaben des Talents in der hier bezeichneten Weise gesteigerten Seelen- und Geisteskräfte gebraucht werden. Die durch ausdrückliche Uebung erworbene Durchbildung insbesondere des Schönheitssinns wird, und wurde in einer früheren Periode der Aesthetik häufiger noch als in der gegenwärtigen, durch das Wort Geschmack bezeichnet.

Geschmack nach Kant die Disciplin des Genies, diesem die Flügel beschneidend, es gesittet oder geschliffen machend.

74. Das Talent als solches ist eine Eigenschaft, die an der natürlichen Persönlichkeit haftet, ohne von vorn herein sie mit ihrem Wesen zu durchdringen oder in ihre Stelle einzu-

treten. Aber auch diese Durchdringung, die Entstehung gleichsam einer neuen Persönlichkeit aus dem Quillen und Treiben der ästhetischen Schöpferkräfte heraus, liegt in der Bestimmung des Talents. Mittelst solcher Durchdringung, indem es durch dieselbe zur bestimmenden Macht wird über das Thun und Wirken, über das Dichten und Trachten der talentbegabten Persönlichkeit, steigert sich das Talent zum Genius.

„Talent die Sprache, nicht der Gegensatz des Genius." Göthe.

75. Genius, Genialität besteht wesentlich darin, daß die schauende und schaffende ästhetische Kraft in jener ihrer Ueberkleidung mit den natürlichen Kräften der Sinnlichkeit und des Verstandes, wie solche das Wesen des Talentes ausmacht, von der Kraft des selbstbewußten persönlichen Willens ergriffen wird und umgekehrt die Willenskraft ergreift und mit ihrem Wesen, dem Wesen des Talentes, erfüllt. Solche Centralisirung des Talentes in dem Mittelpuncte der individuellen Persönlichkeit ist auch ihrerseits, eben so wie die Genesis des Talentes selbst, ein historisches Geschehen; sie erfolgt successiv, in einer unbestimmbaren Mannichfaltigkeit von Abstufungen und Nüancirungen, im großen Gange der Weltgeschichte. In einzelnen, seltenen Persönlichkeiten, die wir mit dem Namen von Genien im engeren Sinne bezeichnen, trifft die freie Herrschaft der genialen Willensmacht über einen weiteren Kreis objectiver Leistungsfähigkeit unmittelbar zusammen mit den gegenständlichen Forderungen, welche der gottgeleitete Fortschritt menschlicher Geistesentwicklung mit sich bringt, und es erwächst daraus für den Charakter der Leistung ein relativ Höchstes, objectiv Vollkommenes und in den Gang der weltgeschichtlichen Entwickelung des menschlichen Geschlechtes epochemachend Eingreifendes (im specifisch ästhetischen, künstlerischen Gebiete ein Classisches, Mustergiltiges).

Unterschied von passiver und activer Genialität nach Jean Paul.

76. Nur durch Genialität wird die menschliche Persön-

lichkeit als solche, wird ihr Thun und Wirken im Einzelnen wie im Ganzen, zur objectiven ästhetischen Erscheinung, genau in dem Maße, in welchem einerseits der geistige Gehalt als Talent zu objectiver Leistungsfähigkeit hervortritt, andrerseits aber eben diese Leistungsfähigkeit sich einheitlich in die persönliche Willenskraft einzelner Individuen zusammenfaßt. Eine solche Persönlichkeit hat und zeigt dann Charakter im ästhetischen Sinne dieses Wortes: eine individuelle Eigenart von ästhetischem Gehalt, welche sie von allen andern Individuen unterscheidet und ihrer Gesammterscheinung, so wie auch ihren Thaten und Werken den Stempel der Freiheit aufdrückt, das heißt einer ursprünglichen, selbstschöpferischen Entstehung, im Gegensatze der Erzeugung durch das Wirken mechanischer und organischer Naturkräfte.

77. Weil an der Genialität überall die sittlichen Kräfte des Willens betheiligt sind (75), so tritt nach innerer Nothwendigkeit der sittliche Gegensatz von Gut und Bös in die Erscheinung und Bethätigung der genialen Persönlichkeit als solcher ein. Der specifisch ästhetische Gegensatz des Schönen und des Häßlichen, dem wir zuerst im Bereiche der Innerlichkeit und Unmittelbarkeit des ästhetischen Schaffens begegnet sind, derselbe prägt sich, jenem sittlichen Gegensatze entsprechend, in dem Thun und Wirken der genialen Kräfte dergestalt aus, daß er solches Thun und Wirken in allen seinen Erscheinungen unter diesen Gegensatz stellt. Doch tritt solcher Gegensatz hier nicht in gleich scharfer äußerlicher Sonderung auf, wie dort, sondern, auch dies den unendlich vielfältigen Abstufungen und Nüancirungen entsprechend, in welchen sich im Wesen des Willens das Böse mit dem Guten mischt, in den mannichfaltigsten Mischungsverhältnissen. Auch bei gänzlichem Verderb oder Ausartung der genialen Kräfte bleiben ihrem Wirken noch immer die Spuren ihres Ursprungs aus der idealen Erhebung des Menschengeistes eingedrückt, und das Häßliche in ihrer Erscheinung ist eben nur

eine verunstaltete, verkehrte, oder auf den Kopf gestellte Schönheit; daher denn auch seine Wirkung von einem sirenenartigen Zauber begleitet ist.

78. Wiefern die Häßlichkeit der genialen Erscheinung in jedem einzelnen Falle auf einem Herausweichen der productiv ästhetischen Kräfte aus dem Gleichgewicht mit den intellectuellen und sittlichen beruht, so leidet auf sie das Prädicat des Phantastischen Anwendung. Es wird damit das Ausschweifende, Maßlose, das, bei fortschreitender Ausartung, Wilde, Verzerrte, Frazzenhafte bezeichnet, welchem die von den Banden der Vernunft und Sittlichkeit entfesselte Phantasie anheimfällt. Eben diese Entfesselung bringt nach der einen Seite einen Rückfall in die Macht der Sinnenreize, nach der andern das Wiederhervortreten des Unheimlichen, Grauenhaften, Gespenstischen der vereinsamten Phantasie des Kindes- und Jugendalters (24 f.) mit sich.

79. Zunächst an den Begriff der Genialität ist nun der Begriff anzuknüpfen, welcher die objective Erscheinung der in den Einheitspunct der Persönlichkeit zusammengefaßten ästhetisch productiven Kräfte des Menschengeistes in einem durch diese Productivität geformten und gestalteten Elemente körperlicher, sinnlich wahrnehmbarer Aeußerlichkeit bezeichnet: der Begriff des Stiles. Die Fähigkeit des Eingehens jener Kräfte in ihre äußerlichen Producte, ihrer Vergegenständlichung in diesen Producten, liegt zwar im Allgemeinen schon im Begriffe des Talentes; aber der einheitliche Charakter der Persönlichkeit, analog dem, was in der unmittelbaren Naturerscheinung des Menschen (s. unten) die Physiognomie, der physiognomische Ausdruck ist, wird dem gegenständlichen Erzeugnisse erst durch den Genius (im weiteren, nicht im engeren Wortsinn: 75) aufgeprägt, und dies eben ist es, was den Begriff des Stiles ausmacht.

[Hierzu und zu dem nächst Folgenden vgl. die Abhandlung „über Stil und Manier" in den „Kleinen Schriften zur Aesthetik" Nr 14.]

80. Der Stil ist zunächst und vor Allem die durchaus individuelle, keine völlig gleichmäßige Vervielfältigung in einer Mehrheit von Subjecten zulassende Erscheinung der genialen Persönlichkeit als solcher in ihren Werken. Es tritt solche Erscheinung immer nur in der Richtung ein, welche die eigenthümliche Talentbegabung einem Jeden zuweist, und in um so höherer Intensität, je reicher und stärker nach der einen Seite solche Begabung, und je energischer nach der andern Seite ihre Zusammenfassung in der Einheit des selbstbewußten, freien Willens ist. Darum steigert sich die ästhetische Kraft und Bedeutung, es steigert sich Charakter und Ausdruck des Stils stets mit der Ausbildung, welche das angeborene Talent in der ihm von vorn herein zugehörenden Richtung gewinnt. Die Eigenthümlichkeit des Stiles kann nach mehreren Richtungen in mehreren Darstellungsgebieten zugleich sich bethätigen, aber in jedem einzelnen Gebiet stets nur in dem Maße, in welchem Talent und Beruf für dieses Gebiet und für diese Richtung mit der Gesammtanlage einer Persönlichkeit verwachsen und in ihr zur Durchbildung gediehen ist.

81. Wie jedoch der Stil, wie nach der subjectiven Seite durch Anlage und Charakter der Persönlichkeit, so nach der objectiven bedingt ist durch die Beschaffenheit des Darstellungsgebietes und durch die Zwecke, welche die productive Thätigkeit bei ihrer mit jener unwillkührlichen Selbstdarstellung verbundenen Production verfolgt: so liegt in dem Begriffe des Stiles wesentlich dieser auch in dem mehrfach nüancirten Gebrauche des Wortes sich kundgebende Doppelsinn, daß beides zugleich dadurch bezeichnet wird: der individuelle Charakter der genialen Persönlichkeit, dessen naturnothwendiger, gleichsam physiognomischer Ausdruck er ist, und die allgemeine, objective oder begriffliche Eigenthümlichkeit der besondern Erscheinungssphäre, innerhalb deren solche Individualität sich bethätigt. Nur in der letzteren Beziehung kann von Gesetzen des Stiles die Rede sein, und es fallen dieselben auf dem Gebiete specifisch ästhetischer Darstellung

mit den Gesetzen der besonderen Kunstzweige, auf andern Darstellungsgebieten mit den Gesetzen, welche dann aus dem sachlichen Zwecke der Darstellung als solcher sich ergeben, zusammen.

82. Wesentlich der Stil ist das ästhetische Element, in welchem und durch welches die subjectiven Eigenschaften und Kräfte der Genialität in das objectiv erscheinende Dasein der Schönheit umgesetzt werden, selbstverständlich überall im directen Verhältniß der im Obigen (80 f.) angegebenen Maßbestimmungen; und dieses Prädicat kommt jedem stilistischen, stilisirten Erzeugnisse des Geistes auch dann zu, wenn es nicht, wie die Erzeugnisse der Kunst, nur dem Zwecke der Schönheit als solchem gewidmet ist. Dabei jedoch bringt eben jenes immanente, organische Verhältniß zur Genialität auch für den Stil die Möglichkeit der Ausartung in Häßlichkeit mit sich, auch dies in unbestimmbarer Mannichfaltigkeit von Abstufungen und Nüancirungen. Solche Ausartung wird öfters durch das Wort Manier bezeichnet, ein Ausdruck, der jedoch eben so gebräuchlich ist, um eine an sich tadellose, nur zu den höheren Stufen stilistischer Schönheit, die wesentlich eine gewisse Universalität des inhaltlichen Darstellungsvermögens in sich schließen, in Gegensatz tretende Beschränkung des Stils auf ein, sei es subjectiv oder objectiv (81) eng umgränztes Darstellungsgebiet zu bezeichnen.

„Manier" nach Kant: Absichtlichkeit der (stilistischen) Entfernung vom Gemeinen, entstehend aus Nachäffung der Originalität des Genius.

Fünfter Abschnitt.

Die Naturschönheit.

[Vgl. hierzu Weißes „Philosophische Dogmatik", 2. Band, S. 3 ff. 52 ff. und „Kleine Schriften" S. 365 ff.]

83. Mit der ästhetischen Bedeutung des Stiles in den zu einem äußeren Dasein, zur Erscheinung nach Außen gelangen-

den Erzeugnissen des Menschengeistes steht, was man gemeinhin Naturschönheit nennt, stehen im Allgemeinen die specifisch ästhetischen Eigenschaften der Natur, der (im Gegensatze der innergöttlichen Natur, der Natur im göttlichen Gemüthe: 15 ff.) äußeren, creatürlichen, materiellen Natur, in einem Verhältnisse der Analogie, welches, da es auf Gleichheit der Art und Weise beruht, wie beide große ästhetische Gesammtthatsachen aus ihrem geistigen Grunde hervorgehen, als Anknüpfpunct benutzt werden kann für die wissenschaftliche Entwickelung des Begriffs der Naturschönheit. Wie nämlich der Stil die objective Erscheinung der ästhetischen Kräfte und Thätigkeiten des persönlichen Menschengeistes, auf entsprechende Weise sind die ästhetischen Eigenschaften der Natur die objective, durch schöpferische Willensthätigkeit von dem innern Leben des göttlichen Gemüthes abgelöste Erscheinung der ästhetisch productiven Kräfte des persönlichen Gottesgeistes.

84. Als wesentliche Grundeigenschaft der inneren Zeugungen des göttlichen Gemüthes steht die Schönheit, oder nach theologischem Ausdrucke die Herrlichkeit Gottes (19) in einem durchgreifenden Gegensatze gegen das Wesen der materiellen Natur. Diese nämlich kann von dem Standpuncte unsrer metaphysischen Vorbegriffe aus nur betrachtet werden als ein zwar seinem Stoffe nach jener innern Zeugungsthätigkeit entstammendes, aber durch eine nach Außen gerichtete Schöpferthat des göttlichen Willens veräußerlichtes, verselbstständigtes Dasein. Die innere Zeugungsthätigkeit des göttlichen Gemüthes, der göttlichen Bildkraft, ist in diesem Dasein zunächst erloschen. Die materiellen Dinge, die zur äußeren Natur gehören, sind aus dem Flusse ewigen Werdens, ewiger Selbstgebärung, der ihre Schönheit, ihre Herrlichkeit bedingt, niedergeschlagen, gleichsam erstarrt oder krystallisirt. Sie sind befestigt entweder zu einem ruhenden, bewegungslosen, oder zu einem zwar bewegten, aber nur in einem einförmigen, mechanischen Kreislaufe fort und fort sich bewegenden Dasein.

85. Aus diesem Gesichtspuncte haben wir im Obigen (27 ff.) die ästhetischen Eigenschaften, Schönheit und Erhabenheit, vorläufig als etwas nur von der menschlichen Phantasie in die äußeren Dinge Hineingeschautes, nicht an und für sich selbst den Dingen Zukommendes betrachtet. Dem aber stellen wir nunmehr die Anerkennung der Thatsache gegenüber, daß der zum Selbst- und Weltbewußtsein herangereifte, der ausdrücklichen, verständigen Unterscheidung seiner Innenwelt mächtig gewordene und in der Innenwelt zur Bildung des Ideals aus den Elementen der Außenwelt vorgeschrittene Menschengeist auch in der materiellen Außenwelt als solcher eine der Schönheit, welche er selbstschöpferisch in seiner Innenwelt auswirkt, gleichartige, ebenbürtige Schönheit wiederfindet.

86. Auch für diese Schönheit nun haben wir den Quell, den letzten, eigentlichen Quell, nirgends anders zu suchen, als in der inneren Zeugungsthätigkeit des göttlichen Gemüthes, in der innergöttlichen Natur als solcher (84). Aber die Wirksamkeit des göttlichen Gemüths in der äußeren Natur ist überall bedingt durch die fortgesetzte Einwirkung des göttlichen Schöpferwillens auf das durch ihn geschaffene stoffliche Dasein. Durch die Thätigkeit dieses Schöpferwillens vermittelt sich das Eingehen der ästhetischen Eigenschaften des göttlichen Gemüths in die Stoffe des creatürlichen Daseins auf ganz entsprechende Weise, wie durch die Kräfte des Talentes und des Genius das Eingehen der ästhetischen Eigenschaften des menschlichen Gemüths in die Erscheinungselemente der Außenwelt. Der göttliche Schöpferwille aber hat bei dieser Uebertragung der vorcreatürlichen Schönheit auf die creatürliche Welt einen ganz entsprechenden Widerstand der Stoffe dieser Welt zu überwinden, wie der menschliche bei einem jeglichen Werke seiner äußeren Selbstdarstellung, — der Stoffe, oder vielmehr der in diesen Stoffen waltenden Kräfte des Naturgeistes, der nicht ohne gewaltige Kämpfe dieser seiner im innern Gegensatz mit sich selbst ringenden

Kräfte sich in die von dem göttlichen Schöpferwillen ihm vorgezeichneten Daseinsformen einfügt.

87. Die Schönheit ist also in keiner Weise eine Eigenschaft der körperlichen Stoffe unmittelbar als solcher; sie haftet an diesen Stoffen eben nur durch ihre Bewegung und Zusammensetzung. Bewegung und Zusammensetzung nämlich ist es, was, in den durch denselben Schöpferwillen getheilten und in immer neuen Zusammensetzungen wiederum verbundenen Stoffen, zunächst durch jene Einwirkung des göttlichen Schöpferwillens bewirkt wird; beides jedoch nicht ohne eine dazu erforderliche spontane Mitthätigkeit der Stoffe, oder der von Anfang an in die Stoffe hineingelegten, zu freier Wirksamkeit in ihnen bestimmten Kräfte. Daher eben jener Widerstand der Stoffe in der nur mechanischen Wirksamkeit ihrer Kräfte, in welcher auf keine Weise die Ursächlichkeit der Schönheit als solcher zu suchen ist; daher die nur ungleichmäßig (sporadisch) an den Stoffen zur Erscheinung kommende, auch der Möglichkeit des Umschlagens in ihr Gegentheil, in Häßlichkeit, ausgesetzte Schönheit: das Walten des Zufalls in dem Besondern der Erscheinung dieser Schönheit.

88. Durch ihre Bewegung und ihre Zusammensetzung werden die Stoffe der sinnlichen Natur auch für den menschlichen Geist zu Gegenständen sinnlicher Wahrnehmung, und eben diese Wahrnehmung ist es demzufolge, wodurch auch die Schönheit der Natnr, eben so wie die durch eine nach Außen productive Thätigkeit des Menschengeistes hervorgerufene, in das Bereich unserer ästhetischen Erfahrung eintritt. Nur durch Vermittelung der Sinne unseres Körpers erschauen und empfinden wir das Naturschöne, aber dieses Schöne ist darum nicht ein lediglich Subjectives, eine Täuschung unserer Sinne. Es ist und es bleibt vielmehr (84 f.) ein aus dem Urquell der Gottheit in die Natur Eingeströmtes, von Gott selbst objectiv in die Natur Hineingeschautes und zum Geschautwerden auch durch die Ver-

nunftcreatur Bestimmtes. Die Schönheit ist eine Eigenschaft der natürlichen Dinge, wiefern sie, eben durch Zusammensetzung und Bewegung, Form, Gestalt haben, ein Geformtes, Gestaltetes sind; sie gehört in fofern der Außenseite, der äußeren Erscheinung der Dinge, nicht ihrem den Sinnen der Geschöpfe sich verbergenden Inneren an.

89. Der Sinn, durch welchen wir die Formen, die Gestalten der Dinge im weitesten Umfange wahrnehmen, ist der Gesichtssinn, und eben dieser Sinn ist zugleich derjenige, welcher, durch die Natur des Elementes, durch welches sich für ihn das Schauen der Gestalt vermittelt, des Lichtes, dem innern Schauen der göttlichen Imagination in ihrer urbildlichen Zeugungsthätigkeit am nächsten steht. Die Schönheit der Natur hat daher vorzugsweise ihren Sitz im Bereiche der Sichtbarkeit. Indeß haben auch die übrigen Sinne Theil an der Anschauung, an der Empfindung des Naturschönen; immer jedoch nur in dem Maße, in welchem ihre Empfindungen mit den Empfindungen des Gesichtssinnes sich verbinden und in ein Ganzes innerer Zuständlichkeit zusammenschmelzen.

90. Nicht alle Gestalten und Formen der sinnlichen Dinge sind aber in gleicher Weise der Schönheit empfänglich. Wir können die allgemeine Bedingung der Schönheit in diesen Formen, in diesen Gestalten, mit dem Namen der Lebendigkeit bezeichnen. Nicht als ob jedes Naturschöne an und für sich ein selbstständig Lebendiges, ein individueller Organismus sein müßte; wohl aber, insofern es Theil haben muß an der allgemeinen Lebensbewegung der Natur. Nur diese nämlich, und wie sie, so auch die Lebensbewegung der im engeren Sinne so genannten organischen Körper, entspricht der innern Lebensbewegung des göttlichen Gemüths in der Weise, daß letztere in jener ihren Ausdruck, ihre innerweltliche Verwirklichung finden kann.

91. Schön, im vollständigen Wortsinn, oder vielmehr,

der Schönheit in diesem Sinne empfänglich, ist daher in der Natur vor Allem die Landschaft. Mit diesem Namen nämlich bezeichnen wir jedwede ins Unbestimmte und Unendliche sich erstreckende, dabei jedoch, durch feste Umgränzung ihrer Theile, dem Auge des Beschauers faßlich bleibende Mannichfaltigkeit sichtbarer Gegenstände, belebt durch die am Boden festhaftenden Erzeugnisse des vegetabilischen Organismus*) und beiläufig auch des animalischen, überall jedoch mit dem Hintergrunde der elementarischen Unendlichkeit des beleuchteten und leuchtenden Firmamentes.

*) [Felsen- und Seelandschaft?]

92. In der elementarischen Natur fehlt nie die Bewegung, die makrokosmische Lebensbewegung, und die Wahrnehmung solcher Bewegung sowohl durch das Gesicht, als auch durch das Gehör und die übrigen Sinne geht als wesentliches Moment mit ein in jede Anschauung landschaftlicher Schönheit, so wie nicht minder auch die Bewegung in dem Subjecte des Beschauers bei Veränderung des Standpunctes seiner Anschauung. Von den Elementen aber, welche die Sichtbarkeit als solche ausmachen, ist das die Gestalten ausfüllende Moment der Farbe und der Abstufung von Licht und Schatten ein eben so wesentlicher Bestandtheil der lebendigen landschaftlichen Schönheit, wie das sie umreißende oder begränzende der räumlichen Form als solcher. Die unabläßige Wandelbarkeit dieser Elemente sämmtlich bedingt überall ein Mehr oder Minder der Schönheit im Wechsel der Zeit auch bei einer und derselben, durch feste Umrisse von Land und Wasser sowohl im Ganzen, als auch im Einzelnen umgränzten Landschaft.

93. In der landschaftlichen Natur gewinnt der Gegensatz der anmuthigen und der erhabenen Schönheit, welcher uns oben (30 ff.) als ein subjectiver Gegensatz in menschlicher Phantasiethätigkeit entgegengetreten war, eine gegenständliche Bedeutung. Wir schreiben einer Landschaft anmuthige Schönheit zu,

wenn ihr ästhetischer Charakter in ungestörtem Einklang steht mit dem sinnlichen Reiz und der unmittelbaren Faßlichkeit ihrer Bestandtheile, Erhabenheit aber, wenn solcher Charakter sich vielmehr in der Beseitigung und Zerstörung des sinnlich Reizvollen oder Angenehmen, in der Ueberschwänglichkeit und Unfaßlichkeit der Elemente der Gestaltung für Sinn und Verstand bethätigt und solchergestalt das Incommensurable, die Unendlichkeit hervorkehrt, welche zwar überall in den Erscheinungen der lebendigen Natur verborgen ist, aber doch jenes Gegensatzes bedarf, um ausdrücklich gegenständlich zu werden für die ästhetische Anschauung.

Irrationalität, Incommensurabilität der ästhetischen Maße von Leonardo da Vinci zum Bewußtsein gebracht in dem Rathe an Künstler, in den Sprüngen und Flecken alter Mauern Motive zur Gestaltung zu suchen, anwendbar auf jedwede Art von Gestalten, wie der Glockenton auf allerlei Worte.

94. Aber nicht blos die Natur im Großen, die landschaftliche Natur, auch bestimmte einzelne, individuell abgeschlossene Naturgegenstände können in der Gesammtheit ihrer sichtbaren Eigenschaften ein schönes Gesammtbild geben. Solche Gegenstände sind, wenn wir absehen von einigen Gebilden des Steinreiches, Edelsteinen, durchsichtigen Krystallen und edlen Metallen, welche, meist jedoch nicht ohne Nachhilfe menschlicher Kunst, durch Glanz und Farbenbrechung einen, obwohl stets untergeordneten, ästhetischen Reiz ausüben, überall nur organisch lebendige, mikrokosmische Individuen. Und zwar Individuen des Pflanzen- und Thierreichs zum Theil schon durch ihren Gattungscharakter; auch sie indeß immer nur in schwächeren Graden. In höherem Grade aber und mit gesteigerter Intensität ist schön nur die Gestalt, die sichtbare Gesammterscheinung des lebendigen Menschen; diese aber nicht, oder nur annäherungsweise in einigen höher stehenden Stamm- und Rassenbildungen, durch ihren Gattungscharakter, sondern, in unberechenbar mannichfal-

tiger Abstufung und Nüancirung, überall nur in einzelnen Individuen oder Persönlichkeiten.

95. Auch dieser Naturschönheit des Individuellen, im engeren Wortsinn organisch Lebendigen ist der Gegensatz von Anmuth und Erhabenheit nicht fremd; die Erhabenheit wenigstens annäherungsweise durch das über die individuelle Geschlossenheit der leiblichen Erscheinung übergreifende und in ihr sich offenbarende Leben des Geistes, des allgemeinen schaffenden Naturgeistes und des individuellen Menschengeistes. Indeß führt, namentlich in der menschlichen Gestalt, die individuelle Geschlossenheit mehr oder weniger zu einer Ausgleichung dieses Gegensatzes, und diese Ausgleichung wird schon hier, vorzugsweise jedoch erst bei der physiognomischen Schönheit (s. u.), durch den Begriff des Edlen bezeichnet, innerhalb dessen man wiederum, je nach dem Vorwalten des einen oder des andern ästhetischen Elementes, zwischen Anmuth und Würde (weiblicher und männlicher Schönheit) zu unterscheiden pflegt.

96. Auch für die Schönheit der Menschengestalt sind, eben so wie bei der landschaftlichen, die unabläßig vorgehenden und, wenn auch unmerklich, in die Erscheinung tretenden Lebensbewegungen eine wesentliche Bedingung. Aeußere, willkührliche Bewegung, desgleichen die Stimme, steht damit beim Menschen nur in einem zufälligen Zusammenhange, in einem wesentlicheren und nothwendigen bei der Gattungsschönheit des Thierkörpers. Desgleichen tritt in der Naturschönheit des Menschen die Farbe ungleich mehr, als in der Schönheit niederer Organismen und in der landschaftlichen, als ein untergeordnetes Moment zurück, und die eigentliche, volle Schönheit der menschlichen Erscheinung liegt hauptsächlich in demjenigen Momente, welches man mit einem von der Theorie der Kunst übertragenen Worte das plastische nennt: in der Gestalt, d. h. der festen äußeren Raumbegränzung seines Körpers und der Glieder dieses Körpers in ihrem wechselseitigen Verhältnisse zu einander.

97. Von der im engern Sinne so zu nennenden Naturschönheit der Menschengestalt, also von der plastischen, ist diejenige zu unterscheiden, welche in dem physiognomischen Ausdrucke liegt. Mit diesem Worte nämlich bezeichnen wir die unmittelbare, directe Offenbarung der psychischen und geistigen Eigenschaften des Individuums in der leiblichen Erscheinung. Dieselbe hat ihren Sitz nicht in Form und Gliederung der Totalgestalt, sondern vor Allem in den feiner und zarter als alle andern Körpertheile umrissenen und stetiger und mannichfaltiger bewegten Zügen des Antlitzes; daneben auch in der Haltung und äußeren Bewegung des Körpers und in den Klängen des Stimmorganes, welches beides, obgleich der Willkühr unterworfen, dabei nichtsdestoweniger der unwillkührlich wirkenden Macht eines unbewußten geistigen Princips unterliegt, das ihnen in dem eben bezeichneten Sinne ihren Ausdruck oder Charakter verleiht.

98. Von diesem Ausdruck oder Charakter nun ist zu sagen, daß er nach einem allgemeinen Gesetze der menschlichen Natur, welches für alles und jedes Verständniß der ästhetischen Erscheinungswelt direct oder indirect von der höchsten Bedeutung ist, der inneren Beschaffenheit des Geistes- und Seelenlebens entspricht und, im zusammengesetzten Verhältnisse der intellectuellen oder genialen Begabung und der Sittlichkeit des Willens, die Eigenschaft der Schönheit oder der Häßlichkeit trägt, beide jedoch, in verschiedenen Graden und Abstufungen, bald mehr auf der Oberfläche der Erscheinung liegend, bald hinter dieser Oberfläche sich verbergend und nur dem genauer Beobachtenden vernehmbar. Zur plastischen Schönheit der Gestalt steht dieser Ausdruck in einem durchaus zufälligen, incommensurablen Verhältniß, und eben dieses Verhältniß erschwert überall da, wo beide Arten der Schönheit nicht unmittelbar zusammentreffen, seine Wahrnehmung.

99. In dem physiognomischen Ausdrucke hebt das Verhältniß der Aeußerlichkeit, der Zufälligkeit, sich auf, welches durch

das ganze Bereich der Naturschönheit, auch der plastischen Naturschönheit der Menschengestalt (96), obwaltet zwischen der sichtbaren körperlichen Erscheinung der Schönheit als solcher, und der Wirklichkeit des Geistes, welchem solche Schönheit entquillt. Der in diesem Ausdrucke erscheinende Geist ist nicht mehr in demselben Sinne wie dort (86), die schöpferische Imagination der Gottheit, die in der creatürlichen Natur, zufolge des Widerstandes der an die Materie entäußerten, nur allmählig sich zum Geistesdasein emporringenden Kräfte, sich immer nur ein unvollständiges und flüchtiges Dasein giebt. Es ist der inwohnende Geist, es ist die eigene Seele der creatürlichen Persönlichkeit als solcher. Es ist dieser Geist, diese Seele, in Eins gesetzt nicht zwar mit der Totalität ihrer, eben auch nur vorübergehenden irdischen Leiblichkeit, wohl aber mit denjenigen Momenten der sicht- und hörbaren Erscheinung dieser Leiblichkeit, deren Bewegungen überall parallel gehen mit den inneren Bewegungen des Seelenlebens, und von diesen in unmittelbarer organischer Abhängigkeit stehen.

100. Wir können demzufolge in dem physiognomischen Ausdrucke überall ein Doppeltes unterscheiden, den vorübergehenden, wechselnden, und den bleibenden, beharrenden. Der erstere folgt stets den unabläßig wechselnden Zuständen (Affecten) des Seelenlebens; er unterliegt auch der ausdrücklichen Einwirkung des selbstbewußten Willens, und er beruht in der unendlichen Vielheit der geistigen Individuen auf gewissen überall wiederkehrenden, der gesammten beseelten Natur gemeinsamen Grundzügen. Der andere aber setzt sich aus dieser Bewegung allmählig ab als ein sich gleich bleibender und im Laufe der Zeit immer mehr an Intensität gewinnender, zum Beharren selbst über die Dauer der irdischen Leiblichkeit bestimmter Typus der individuellen Persönlichkeit, als der dem inneren Charakter dieser Persönlichkeit entsprechende Charakter ihrer Erscheinung nach Außen.

101. Der physiognomische Ausdruck beruht nicht auf künstlicher Veranstaltung, auf einer „prästabilirten Harmonie" des Leiblichen mit dem Geistigen: er beruht auf dem gemeinsamen Ursprunge, auf der gemeinsamen Wurzel der leiblichen und der geistigen Natur in der creatürlichen Persönlichkeit. Dies zeigt sich in der unmittelbaren, keineswegs durch Gewohnheit oder Reflexion bedingten, sogar bis auf die thierische Natur sich heraberstreckenden Verständlichkeit der physiognomischen Erscheinung in Gebärde und Stimme. Auf entsprechende Weise läßt sich aber auch von derjenigen Naturschönheit, der nicht mit gleicher Unmittelbarkeit ein geistig oder sinnlich Inneres entspricht, sagen, daß sie nicht ein durch ausdrücklich auf sie gerichtete Schöpferthätigkeit Beabsichtigtes ist, sondern ein, aus der mit der Schöpferthätigkeit der göttlichen Willenskraft überall nach innerer Nothwendigkeit sich verbindenden Zeugungsthätigkeit der Kräfte des göttlichen Gemüthes (15 f.) von selbst sich Ergebendes.

102. Solche Unwillkührlichkeit der physiognomischen Erscheinung bezeugt sich auch in der auf allen Stufen dieser Erscheinung der Schönheit parallel gehenden und neben ihr zu Tage kommenden Häßlichkeit. Dieselbe ist außerhalb des physiognomischen Bereichs als Folge des Widerstandes und der Abirrung der durch göttliche Schöpferthätigkeit zur Lebensbewegung angeregten Naturkräfte, innerhalb jenes Gebietes aber als die mit der Abirrung des creatürlichen Geistes parallel gehende Abirrung der Natur dieses Geistes, in den spontanen Acten der Selbstzeugung beider, anzusehen. Sie trägt, so hier, wie dort, zufolge der Vereinsamung, der Isolirung alles Häßlichen gegenüber dem Einklange der Schöpfung, dessen Siegel die Naturschönheit ist, einen ähnlichen Charakter des Unheimlichen, Grauenhaften, wie die Zustände der vereinsamten Imagination des kindlichen Menschengeistes (24 f.): die Häßlichkeit der landschaftlichen Natur insbesondere den Charakter des Todten, Oeden und Wüsten, in der Plastik der lebendigen

Natur den Charakter der Misgestalt. Die Abirrung von den Intentionen des göttlichen Schöpferwillens kommt, als sittliche Wurzel des Häßlichen, ausdrücklich zu Tage in dem physiognomisch Häßlichen. — Wenn übrigens die lebendige Natur im Großen und Ganzen überall, in Folge des darin ersichtlichen Durchbruchs der göttlichen Schöpferkräfte durch die ihr entgegenstehenden Hemmnisse, das Schauspiel eines Sieges der Schönheit über die Häßlichkeit zeigt: so ist, dieser Gesammtheit lebendiger Schönheit gegenüber, ein perennirender Sitz der Häßlichkeit, der Häßlichkeit im eigentlichen Wortsinn, der Leichnam und dessen Verwesung, und zwar in um so höherem Maße, je höher die Stufe des Lebens steht, dessen Zerstörung darin zur Erscheinung kommt.

103. In den weiteren Umkreis des Begriffs der Naturschönheit sind noch einzuschließen die ästhetischen Momente in der Erscheinung des menschlichen Gesammtlebens, des socialen Menschheitslebens. Auch von diesen nämlich gilt das Entsprechende, wie von den ästhetischen Erscheinungen der körperlichen Natur. (83 f.) Sie entquillen den schöpferischen Gedanken der Gottheit, in welchen auch das menschheitliche Gesammtleben entworfen oder vorgedacht ist; aber sie sind überall nur ein zusammengesetztes Ergebniß aus der Kraft dieser Gedankenzeugung und aus dem Widerstande, welchem dieselbe, nun nicht mehr in den blind wirkenden Kräften der Materie, sondern in den spontanen Kräften des selbstbewußten Menschengeistes und seiner Willensfreiheit, begegnet. Auch sie sind daher ein in jenem Gesammtleben nur sporadisch zu Tage Kommendes. Denn so wenig, wie die Naturschönheit aus dem mechanisch gesetzmäßigen Wirken der körperlichen Stoffe (87), eben so wenig gehen sie unmittelbar, in der natürlichen Folge des Causalzusammenhanges, aus der psychologischen Gesetzlichkeit des Wirkens der menschlichen Seelenkräfte hervor.

104. Wie die ästhetischen Erscheinungen der materiellen

Natur an die Lebensbewegungen dieser Natur, die makrokosmischen und die mikrokosmischen: dem entsprechend sind die ästhetischen Erscheinungen des menschheitlichen Gesammtlebens an die Processe gebunden, welche das Einzelleben eben zu einem Gesammtleben machen: an die Processe der Erzeugung, des Wachsthums und der Selbsterhaltung socialer Organismen, lebendiger, organisch gegliederter Gemeinschaften, der sittlichen Gemeinschaften von Familie, Staat, Volk, Kirche. In diesen Processen besteht, was wir im engern und eigentlichen Sinne Geschichte nennen. Im Elemente der Geschichte also werden jene ästhetischen Erscheinungen hervortreten; den Charakter von Naturschönheit aber und Naturhäßlichkeit tragen sie nur in so weit, als die ästhetischen Eigenschaften an ihrer äußeren Realität haften, nicht erst an der innerlich schöpferischen Umgestaltung, welche sie in den Processen weltgeschichtlicher Idealbildung (55 ff.) gewinnen.

105. Die organische, organisch gesetzliche Stetigkeit und Gleichmäßigkeit des Geschehens oder der Lebensbewegung innerhalb der auf dem Wege der Geschichte entstehenden Gesammtorganismen, diese wird bezeichnet durch den Begriff der Sitte. Mit dem Gegensatze von Gut und Bös, sofern nämlich das Leben jener Gemeinschaften sich einfügt den von Ewigkeit her gewollten Ordnungen des göttlichen Schöpferwillens, oder von denselben ausscheidet, tritt hier überall auch der ästhetische Gegensatz von Schön und Häßlich ein, ganz entsprechend wie beim physiognomischen Ausdrucke der menschlichen Einzelwesen, der übrigens, sofern auch in ihm ein Gemeinsames und Durchgehendes Platz ergreift, zum nicht geringen Theile eben von der Sitte seine Typen annimmt.

106. Inmitten der geschichtlichen Processe erzeugt sich immer neu die geistige Subjectivität, die Persönlichkeit des einzelnen Menschen. Auch diese Subjectivität, in der Gesammtheit ihrer ästhetischen Anlagen und in deren Entwicklung, wie sie von uns im vorigen Abschnitte dargestellt worden ist, auch sie tritt

in sofern unter den allgemeinen Gesichtspunct der Naturschönheit, und mit ihr die specifisch ästhetische Objectivität, welche sich wiederum aus dieser Subjectivität heraus erzeugt: die Kunst. Bevor wir jedoch zur Darlegung des Begriffs dieser letzteren übergehen, ist hier noch ein ästhetisches Phänomen des Geisteslebens in Betrachtung zu ziehen, welches recht eigentlich den Gipfel der ästhetischen Naturphänomene als solcher, das letzte Ziel ihrer durch den Schöpfungsproceß als solchen umschriebenen Entwicklung bezeichnet, indem es, innerhalb des allgemeinen Gebietes dieser Phänomene, die ausdrücklichste Ineinssetzung zugleich und Unterscheidung der subjectiven und der objectiven Seite dieser Entwicklung enthält: die Liebe.

107. Wie in der objectiven Erscheinungswelt der Natur und der Geschichte, so wird auch in der subjectiven Innerlichkeit des creatürlichen Seelenlebens Schönheit nur gewonnen durch Gestaltung, Begränzung, Gliederung. Die Gestaltung ist hier nicht, wie in der sichtbaren Natur, eine räumliche; sie besteht vielmehr in einem lebendigen Zusammenhange, in einer durch stete Wechselbeziehung auf ihre Gegenständlichkeit vermittelten Abfolge der das Seelenleben zeitlich erfüllenden Gefühle, in ihrer organischen Genesis aus einander. Solche Gestaltung, in dem göttlichen Urgeiste von Ewigkeit her das perennirende Erzeugniß des Einklangs der Vernunft-, Gemüths- und Willensthätigkeit (17), sie wird in dem creatürlichen Geiste nur auf geschichtlichem Wege, durch Bildung (48 ff.) erzeugt, jedoch in ähnlicher Weise als Naturanlage vererblich, wie das Talent (71 f.) Wir bedienen uns für die so gestaltete ästhetische Anlage des Menschengeistes, diesen eigentlichen Sitz jeder thatsächlichen, lebendigen Seelenschönheit, — wir bedienen uns dafür desselben Ausdrucks, dessen wir uns für das specifisch ästhetische Moment in dem trinitarischen Begriffe des Urgeistes bedient haben (15), des Ausdrucks Gemüth.

108. Durch seine Endlichkeit, durch die seinem Dasein

von seinem Ursprung her anhaftende Schranke darauf angewiesen, die innere Gestaltung, deren Princip der göttliche Geist als die alleinige Urwirklichkeit in sich selbst trägt, nur in der lebendigen Wechselbeziehung zu der gleichfalls endlichen Außenwelt gewinnen zu können, wird der creatürliche Geist in dieser Eigenschaft als Gemüth sich zunächst nur bethätigen können in der Wechselbeziehung zu bestimmten einzelnen Wesen der Außenwelt, und zwar nur zu Wesen seines Gleichen, zu persönlichen. Denn nur zwischen solchen Wesen ist eine derartig perennirende Gegenseitigkeit des Gebens und des Empfangens, des producirenden und des schauenden Thuns möglich, wie die Natur des Gemüthes eine solche verlangt. Eben diese Wechselseitigkeit nun, diese Besonderung, Individualisirung des Gefühls- oder Gemüthslebens, eben diese ist es, was wir in allgemeiner, zwar durch die Voraussetzung einer sittlichen Willenskraft bedingter, aber doch specifisch ästhetischer Wortbedeutung mit dem Namen der Liebe bezeichnen.

109. Durch ihre Natur zur Doppelseitigkeit bestimmt, ist die Liebe jedoch in ihrem gleichfalls unmittelbar durch diese ihre Natur bezeichneten Anfange das in der eben bezeichneten Weise dem Gemüth entstammende, über das gesammte Gefühlsleben des Liebenden übergreifende, selige Wohlgefallen an der persönlichen Gesammterscheinung eines menschlichen Individuums, insbesondere eines in der Vollkraft seiner Jugendblüthe begriffenen. In diesem Stadium, welches der Natur der Sache nach ein schnell vorübergehendes ist, pflegt sie, nach dem Philosophen, welcher ihr ausdrücklich auf diesem Stadium eine näher eingehende Betrachtung gewidmet hat, mit dem Namen der Platonischen bezeichnet zu werden.

Platonische Liebe in das Element der Religion erhoben durch den romantischen Marienculttus. — Dante und Beatrice. Petrarch und Laura. — Zwiefache Behandlung des Wesens der Liebe in den Schriften Platons: im Phädros der reine Begriff der Platonischen Liebe, im Symposion Uebergang zum Begriffe der Freundschaft.

110. Obgleich solchergestalt ausgehend von der Anschauung der sichtbaren, sinnlich wahrnehmbaren Erscheinung, angeregt durch plastische Schönheit einer menschlichen Gestalt oder durch Schönheit ihres physiognomischen Ausdrucks, liegt es indeß im Wesen der Liebe, über diese Erscheinung hinauszudringen und das innere geistige Selbst, das Gemüth und den Charakter der geliebten Persönlichkeit, zu ihrem eigentlichen Gegenstande zu machen. Dies aber wird in der gesteigerten Intensität, welche den specifischen Charakter der Liebe bedingt, nur dadurch ermöglicht, daß die Seele des Geliebten in williger Aufschließung dem Liebenden sich öffnet, und dies in einer Weise, welche ihrerseits bedingt ist durch ein entsprechendes Gefühl der Liebe. Ausdrücklich hier also tritt jene Gegenseitigkeit ein, welche wir von vorn herein als begründet in dem Wesen der Liebe bezeichnet haben.

111. In der hier bezeichneten Gestalt trägt die Liebe den Namen der Freundschaft. Zwar pflegt der Begriff der Freundschaft mehr aus dem ethischen Gesichtspuncte der Tugendlehre betrachtet zu werden, dem sie nach der einen ihrer Seiten allerdings auch angehört; aber ihr eigentliches Wesen wurzelt in dem ästhetischen Gebiete. Denn auch das Gefühl, welches im freundschaftlichen Umgang durch geistige Mittheilung hervorgerufen und unterhalten wird, in dem lebendigen organischen Zusammenhange, welchen wir durch den Namen des Gemüths bezeichneten, ist ebenso nach der einen Seite productiver, nach der andern anschauender Natur, wie alle specifisch ästhetische Zuständlichkeit. Im Gegensatze zu der Liebe im engern Sinne ist die Freundschaft wesentlich expansiver Natur. Sie duldet nicht nur, sondern sie fordert sogar eine stets wachsende Ausdehnung über eine Mehrheit von durch eine Gemeinsamkeit intellectueller und sittlicher Interessen zu einander in Berührung gesetzter Persönlichkeiten; wobei jedoch die Beziehung zu jeder einzelnen eine durch die beiderseitige Individualität der Charaktere bestimmte, lebendig eigenthümliche bleibt.

112. Ihre höchste ästhetische Steigerung aber und ihre allseitigste, vollständigste Ausprägung gewinnt die Natur der Liebe in der im engern Sinne so genannten Liebe, der Geschlechtsliebe. In dieser hat die Anknüpfung an den Gegensatz der Geschlechter und an den Trieb zu ihrer sinnlichen Vereinigung nicht blos die Bedeutung eines äußerlich Hinzukommenden, sondern der Trieb selbst wird durch seine Individualisirung, durch seine Durchdringung mit dem Gemüthsleben, zu einem ästhetischen Elemente verklärt; er wird mit dem von Haus aus ästhetischen Elemente der Anschauung des geliebten Gegenstandes und mit dem sittlich ästhetischen Momente der Freundschaft zu organischer Einheit verbunden. Die Möglichkeit solcher Verklärung und Veredlung des Geschlechtstriebes erklärt sich aus der Verwandtschaft und dem innern Zusammenhange des sinnlichen Zeugungs- oder Fortpflanzungsprocesses mit dem geistigen Zeugungsprocesse der schöpferischen Einbildungskraft.

113. Wie die sittliche, so bedingt sich, eben in Folge des sittlichen Momentes, welches hier, wie allenthalben, über das ästhetische übergreift, auch die ästhetische Dignität der Geschlechtsliebe durch die Ausschließlichkeit des sinnlichen Bandes zwischen je zwei dadurch verbundenen Persönlichkeiten. Auf eben diesem Zusammenhange des Aesthetischen mit dem Sittlichen beruht denn auch die eben so ästhetische als sittliche Forderung der Zucht und Scham, das heißt der Zurückziehung der Elemente des sinnlichen Triebes aus dem Elemente der äußeren Erscheinung in die Verborgenheit. Die Ausweichung aus den sittlichen Gränzen rächt sich hier, deutlicher und ausdrücklicher als auf andern Erscheinungsgebieten, durch das Umschlagen des ästhetischen Moments der Geschlechtsliebe aus Schönheit in Häßlichkeit; wie denn im gesammten Gebiete namentlich auch der künstlerischen Darstellung die Eigenschaft der Frechheit als ein ganz specifisches Merkmal der Ausartung in positive Häßlichkeit betrachtet werden kann

Behandlung der Liebe, namentlich der Geschlechtsliebe, in der Kunstdarstellung, ein wichtiges Problem der Kunstphilosophie. Im Roman und im Drama dient, bei dem theilweise unvermeidlichen Hinabtreten dieser Kunstgattungen in die Prosa der gemeinen Lebenswirklichkeit, die Darstellung der Liebe als ein vorzüglich geeignetes Mittel, diese Prosa mit dem poetischen Ideal zu versöhnen, indem die Lebenswirklichkeit durch sie auch ihrerseits eines ästhetischen Gehaltes theilhaftig wird. In der lyrischen Poesie aber ist Liebe das specifisch ästhetische Lebenselement der dichterischen Subjectivität, welches dort unmittelbar in die Poesie als solche, in die künstlerische Darstellung als solche, überfließt. Entsprechendes gilt auch von den poetischen Texten der Vocal- und dramatischen Musik. Für die bildenden Künste, Plastik und Malerei, hat die Liebe keine specifische Bedeutung. Wohl aber theilen diese mit der Poesie und mit denjenigen Gattungen der Musik, welche sich an Poesie anlehnen, die Gefahr erotischen Sinnenreizes, welcher überall im ganzen Gebiete der Kunst eben so sehr eine ästhetische, wie eine moralische Sünde ist. [Vgl. hierzu im Anhange Nr. 5, die Abhandlung „über die künstlerische Behandlung des sinnlichen Geschlechtsverhältnisses".]

Zweiter Theil.

Theorie der Kunst.

Einleitung.

114. Der Begriff der Kunst, der schönen Kunst (im Unterschied von den blos mechanischen Künsten), beruht auf der Ausscheidung der idealen Gebilde der menschlichen Einbildungskraft aus der Innerlichkeit des Geisteslebens, in welchem sie erzeugt werden, und ihrer Verselbstständigung zu einem äußerlich realen, gegenständlichen, von der Subjectivität dieses Geisteslebens unabhängigen Dasein. Er hat also zu seiner allgemeinen Grundlage den Begriff solches Daseins, den Begriff einer Realität, welche nur besteht im ausdrücklichen Gegensatz gegen die Idealität des Geisteslebens, und zwar ausdrücklich des creatürlichen, des menschlichen Geisteslebens, entsprechend der Realität der Materie oder des allgemeinen Weltstoffes, dessen Dasein seinerseits von vorn herein (a priori) gebunden ist an den Gegensatz der Idealität des absoluten oder göttlichen Geistes, nur denkbar als Erzeugniß dieses Geistes, von welchem er in dem Processe seiner Erzeugung zwar abgelöst wird, aber in einer Weise, welche zugleich doch die bleibende Abhängigkeit von dem Leben und der Thätigkeit dieses Geistes, die Inwohnung der Kräfte dieses Geistes als alleinigen Grundes seiner Realität, nicht ausschließt, sondern vielmehr ausdrücklich einschließt.

115. Dem herrschenden Vorurtheile der Verstandesbildung entgegen, welches die Begriffe von Stoff und Form als ur-

sprünglich getrennte, ihren Gegensatz als einen unbedingten oder absoluten zu fassen pflegt, erkennt die philosophische Speculation das Wesen, das An-sich, auch der allgemeinen Weltmaterie für reine Form. Die Weltmaterie ist Form, sofern sie einen Inhalt, einen in sich selbst unendlich mannichfaltigen, auch unabhängig von ihr existirenden Inhalt, den Inhalt der göttlichen Gedanken, der Gebilde der göttlichen Imagination, der innergöttlichen Natur (17 ff.), zu einer Einheit eigenthümlicher Art, zur Einheit einer Welt verknüpft, welche eine unendliche Vielheit untergeordneter Einheiten in sich schließt, deren jede durch die Einheit des Ganzen, durch den Weltstoff als solchen, bedingt ist. Sie ist reine Form, sofern ihr ganzes Wesen aufgeht in diese ihre Bestimmung, jenen Gedankeninhalt durch eine Stufenfolge untergeordneter Einheiten hindurch zu einer Einheit zusammenzuschließen, aus welcher für ihn eine relative Selbstständigkeit erwächst, der Einheit oder Daseinsform gegenüber, die er als inwohnendes, in stetem Werden, in stetem Auf- und Absteigen begriffenes Lebensmoment des absoluten Geistes hat.

116. Diese Grundbestimmungen über das Wesen der Materie leiden eine vollständig zutreffende analoge Anwendung auf das allgemeine Daseinselement, welches den Begriff der Kunst constituirt. Auch dieses Element, obgleich es, dem Geiste gegenüber, welcher den Idealgebilden der Phantasie ein Dasein giebt, worin sie, so lange sie nicht zu Kunstgebilden werden beschlossen bleiben, als Stoff erscheint, ist reine Form. Es ist Form ausdrücklich für den Inhalt dieser Gebilde, welche eben nur, sofern sie in diese Form eingehen, zu Einheiten werden von relativer Selbstständigkeit gegen den Geist, aus welchem sie herausgeboren sind. Gleich der Weltmaterie kann auch die Kunst, oder kann vielmehr jene gemeinsame Basis, das allgemeine Daseinselement der Kunst, bildlich bezeichnet werden als eine Spiegelfläche, von welcher die idealen Gebilde des Geistes, wie dort des göttlichen, so hier die des menschlichen

Geistes, zurückstrahlen; nur daß die Kunst, auch hierin gleich der Weltmaterie, zugleich eben diesen Gebilden eine Selbständigkeit verleiht, wie solche den Urbildern, welche das, was sie sind, nur als inwohnende Momente des Geistes sind, dem sie entstammen, noch nicht zukommt.

117. Was daher die Kunst unterscheidet von den ästhetischen Gebilden des Menschengeistes, die schon außerhalb der Kunst und vor der Kunst vorhanden sind: das ist, für sich betrachtet, ein Element von durchaus nur negativer, nicht positiver Bedeutung, ein Nichtiges, ein Todtes. Die Idealgebilde, wenn sie in dieses Element eingehen, entäußern sich der unmittelbaren Lebendigkeit, deren sie in der Subjectivität des Geistes theilhaftig waren, jener Lebendigkeit, in welcher Geben und Nehmen, Schaffen und Schauen Eins sind. Sie selbst werden zu etwas für sich Todten und Nichtigen, zu einer Erscheinung, die nur als Erscheinung, nur als Object für Andere, nicht für sich selbst, existirt, in welcher aber das Wesen, das da erscheint, aufgehoben ist, als eine Potenz, eine Möglichkeit seiner selbst, die eben in dem schauenden Subjecte zur Verwirklichung kommt. Aber ein entsprechendes Aufgehobenwerden oder Sichaufheben, ein entsprechendes Wiedereingeben des Actus in die Potenz, aus der er hervorgegangen ist, findet unabläßig auch im Geiste statt für alle seine Gedankengebilde und idealen Erzeugnisse. Die Aufhebung im Elemente der Kunst unterscheidet sich von der Aufhebung im Elemente des Gedächtnisses hauptsächlich dadurch, daß sie in weit vollständigerm Sinne eine Aufbewahrung des Aufgehobenen, und zugleich daß sie, umgekehrt wie jene, nicht einen Verschluß des Aufgehobenen in das Innere des Subjects, sondern ganz im Gegentheil einen Aufschluß dieses Inneren, eine Mittheilung und Offenbarung seines Inhalts an fremde Subjecte, in sich schließt.

118. Die Kunst ist demzufolge der naturgemäße Abschluß jenes Processes der Vergegenständlichung subjectiver Phantasie-

gebilde (55 ff.), welcher unter den Völkern der Weltgeschichte anhebt mit der Sagendichtung. Die Gebilde der Mythologie haben von ihrer ersten Entstehung an die Tendenz, sich zu Kunstwerken zu gestalten oder in Kunstwerke einzugehen; sie haben dieselbe um so mehr, je weiter die Ineinsbildung von Inhalt und Form in ihnen vorgeschritten, je mehr daher ihr Charakter zur ästhetischen Idealität ausgeprägt ist. Dem entsprechend ist Bedingung der Kunst überall im menschlichen Geschlechte jener Proceß der Bildung (48 ff.), in welchem die subjectiven Phantasiegebilde sich mit dem objectiven Inhalte des Gottesbewußtseins und des Weltbewußtseins erfüllen, und damit zugleich sich abklären und erweitern zu wirklichen Idealgestalten. Die Kunst als solche hat in alle Wege das Ideal zu ihrem Inhalt und zu ihrer Voraussetzung. Aber sie gestaltet es durch die ihr eigenthümliche Thätigkeit fort zur Bedeutung des Kunstideals (wesentlich gleichbedeutend mit dem, was wir oben § 69 das moderne Ideal genannt haben).

119. Wie das Kunstideal von dem mythologischen Ideal sich auf negative Weise unterscheidet durch seine Ablösung von dem Lebenselemente der Religion, und damit auch von der Bedingung des unmittelbaren Glaubens an seine Wirklichkeit: so unterscheidet es sich auf positive Weise durch seine Zuspitzung zur ästhetischen Individualität. Und zwar ist diese Individualität des Kunstideals eine doppelte, eine subjective und eine objective. Eine subjective, sofern die Auswirkung des Kunstideals ihren unmittelbaren Sitz hat in der Individualität einer einzelnen Persönlichkeit, in dem persönlichen Genius des Künstlers; in der Allgemeinheit des geschichtlichen Geistes der Völker und der Menschheit nur einen mittelbaren. Eine objective aber ist die Individualität des Kunstideals, sofern die geschlossene Einheit des Kunstwerkes sich in ihm vorbildet, in mehr oder minder scharfer Abgränzung nach Außen, welche das einzelne Kunstwerk zu einer Art von Welt in sich, zu einem

Mikrokosmus von selbstständiger, unabhängiger Schönheit oder ästhetischer Bedeutung macht, während dagegen die Schönheit der mythologischen Idealgestalt abhängig bleibt von der Stelle, welche diese in dem Ganzen der mythologischen Idealgruppe einnimmt.

120. Was man in der Kunst Erfindung, geniale künstlerische Erfindung nennt, das ist wesentlich nichts Anderes, als diese selbstbewußte, ausdrückliche, in einzelnen genialen Persönlichkeiten, den Künstlern, sich vollziehende Fortbildung der geschichtlich entstandenen Ideale zur individuellen Lebendigkeit und Geschlossenheit eines Kunstideals, oder, was gleichviel, der Idee eines Kunstwerks. In einigen Künsten (Architektur, Musik) wird allerdings solche Fortbildung zur wirklichen Erfindung noch in einem andern Sinne, zu einer den mythologischen Idealbildungen noch fremden Neubildung von Gestalten in den Elementen des äußerlich sichtbaren und hörbaren Daseins. In den übrigen Künsten aber besteht sie durchgehends nur entweder in der Auffindung der bestimmten Gränzen, innerhalb deren die von der idealschaffenden Dichtung schon vorgebildeten Gestalten von der übrigen Gestaltenmasse der weltgeschichtlichen Ideale ausgeschieden werden, oder in der organisch continuirlichen, stets mit einem, wenn auch leisen Anklang von symbolischer Behandlung (54) verbundenen Einreihung neu aus denselben Elementen der Wirklichkeit, aus welchen auch die idealbildende Sage ihre Stoffe entnimmt, hervorgebildeter Gestalten und Gestaltengruppen in den Zusammenhang einer geschichtlich schon vorhandenen idealen Weltanschauung.

121. Von der Erfindung unterscheiden wir im künstlerischen Schaffen die Ausführung. Diese nämlich besteht in der Art und Weise, wie der Inhalt der künstlerischen Erfindung dem äußeren Elemente der Erscheinung, welches seine objective Verselbständigung bedingt, einverleibt wird. Sie ist im allgemeineren Sinne dieses Wortes Technik, künstlerische Technik; auf ihre

Seite fällt auch das, was man im eigenen Elemente der Kunst als Wissenschaft, als wissenschaftliches und praktisches Studium zu bezeichnen pflegt. Sie, diese Technik, tritt aber ihrerseits in eine Mehrheit von Thätigkeiten auseinander, von welchen ein Theil, der mehr wissenschaftliche, mit der persönlichen Arbeit der künstlerischen Erfindung unmittelbar verbunden, ein anderer, der mehr nach Außen gerichtete, dergestalt von ihr abgelöst ist, daß er auch durch andere Persönlichkeiten vollzogen werden kann. Dieß jedoch stets nur unter der Voraussetzung, daß auch in diesen der Geist, aus welchem die Erfindung hervorging, lebendig ist, daß sie also, in Kraft der historischen Continuität, die in dem Begriffe des Talents und der Genialität enthalten ist (74 ff.), in die Ideen der Erfinder eingehen und dieselben sich aneignen.

122. Die Kunst steht im geschichtlichen Leben des Menschengeistes auf entsprechende Weise in der Mitte zwischen Wissenschaft und Religion, wie im innern Leben des göttlichen Geistes die Idee des Schönen in der Mitte steht zwischen den Ideen des Wahren und des Guten (18). Sie hat die Bestimmung, für die Anschauung, für das Bewußtsein des Menschengeistes eine Welt der Schönheit rein darzustellen, ausgeschieden von den Trübungen der physischen und historischen Wirklichkeit, ähnlich wie die Wissenschaft ein Universum der Wahrheit, die Religion eine Welt des Guten: rein, und darum objectiv, abgelöst von der Subjectivität menschlichen Seelen- und Geisteslebens, aber doch zugleich als eigenes Product des Menschengeistes, eben weil der Menschengeist die Anlage und den Beruf dazu hat, selbstthätig sich in das ideale Element der Schönheit eben so wie der Wahrheit und des Guten emporzuarbeiten.

123. In ihrer Objectivität, dem Menschengeiste gegenüber, tritt die Kunstschönheit nothwendig in ein irgendwie bestimmtes Verhältniß zu der diesem Geiste gleichfalls objectiv gegenüberstehenden Naturschönheit. Solches Verhältniß ist jedoch nicht zu

fassen, weder als Abhängigkeit der Kunstschönheit von der Naturschönheit, als eine Nachahmung oder Nachbildung des Naturschönen als solchen oder um seiner Schönheit willen durch die Kunst, noch als eine Vollendung oder Verbesserung des Naturschönen durch das Kunstschöne. Vielmehr, die Kunstschönheit ist ein aus gleicher Wurzel mit der Naturschönheit, nämlich aus der dem äußern Auge unsichtbaren Tiefe der göttlichen Natur, in welche der geniale Menschengeist durch sein ideales Streben eindringt, Hervorgehendes und somit selbständig sich der Naturschönheit an die Seite Stellendes; aber zu diesem Eindringen selbst ist dem Künstler allerdings die Anschauung, das Studium der äußern Natur und ihrer Schönheit unentbehrlich, in gleichem oder ähnlichem Sinne, wie das Studium der ihm vorangehenden geschichtlichen Entwickelung der Kunst in den vorhandenen Kunstwerken*). Wenigstens in einigen Künsten tritt daher allerdings die Nachbildung oder, besser ausgedrückt, die Darstellung der Naturformen, des Lebens und der Gestaltung in den Elementen der Natur und der Geschichte, als wesentliches Moment der künstlerischen Arbeit ein, und zwar sowohl der erfindenden (120) als auch der ausführenden (121); aber keineswegs hat solches Thun die Bedeutung einer Entlehnung der Schönheit von der äußern Natur.

*) L'imitation, dont on se plaint comme d'un fléau pour le talent, est un moyen de perfectionnement; elle recueille les fruits du travail des générations et des nations diverses; elle fait que le génie d'un lieu ou d'une époque profite à tous les temps et à l'univers. Mais l'imitation ne tourne aussi bien qu' à ceux qui sont de force à être originaux. Charles Rémusat.

124. Der Begriff der Kunst ist ein einiger, organisch in sich geschlossener durch die Aufgabe, die sie zu erfüllen hat, die Aufgabe der Vergegenständlichung und Verselbstständigung der ästhetischen Productivität des Menschengeistes. Er ist Eins in sich selbst, nicht blos in der Weise eines Gattungsbegriffs, unter welchem eine unbestimmte Vielheit von Arten, bezeichnet nur

durch äußerliche, für die Gattung als solche zufällige Merkmale, enthalten sein kann, sondern insofern er, ähnlich hierin dem Begriffe der Natur, ein ideales Ganze bezeichnet, welches zwar in der Wirklichkeit auseinandertritt in eine Mehrheit von Daseinsformen, so jedoch, daß nur aus der Gesammtheit dieser Daseinsformen, aus der Gesammtheit der besonderen Künste, der Begriff des Ganzen erwächst, der Begriff eines organischen Systems der Kunst, in welchem keine besondere Kunstform fehlen kann ohne Verletzung der Integrität des Ganzen, wie kein einzelnes Glied in einem organisch lebendigen Leibe. Ausdrücklich die Entwickelung der Art und Weise, wie aus den Begriffen dieser Daseinsformen der Gesammtbegriff der Kunst als organische Totalität hervorgeht: ausdrücklich diese Entwickelung ist die Aufgabe der philosophischen Kunstlehre.

125. Die Gliederung dieses Systems der Kunst ist im Großen und Ganzen bestimmt durch die begriffliche, d. h. durch die in ihrem idealen Gesammtzweck liegende Nothwendigkeit, daß an der Objectivität ihres, gleichviel ob als reine, an sich stofflose Form, oder als reiner an sich formloser Stoff, zu bezeichnenden Daseinselementes der Ursprung aus der Productivität, aus der zeugenden und schaffenden Thätigkeit des Geistes ausdrücklich zur Erscheinung komme. Dieser Nothwendigkeit ist es zuzuschreiben, daß im Systeme der Kunst die Formen der natürlichen Objectivität, d. h. der räumlichen, sichtbaren Erscheinung als solcher, in die Mitte genommen werden von zwei Formen einer zeitlichen Objectivität, d. h. einer ausdrücklich in Bewegungen, Lebensbewegungen, bestehenden Erscheinung, die doch auch ihrerseits nur gegenständliche, des Fürsichseins oder der Subjectivität entbehrende Erscheinung für Andere ist, aber, zum Theil wenigstens, der fortwährenden Ergänzung durch subjective, technische Kunstthätigkeiten, oder der Anlehnung an solche Thätigkeiten bedarf.

126. Wir unterscheiden demzufolge in dem System der

Kunst zuförderst eine Dreiheit von Haupt- und Grundformen: Tonkunst (Musik), bildende Kunst (Architektur, Sculptur, Malerei) und Dichtkunst (Poesie). Die Bedeutung dieser Dreiheit ist im Allgemeinen folgendergestalt zu fassen. In der Tonkunst kommt das reine Wesen des ästhetischen Zeugens und Gestaltens unmittelbar aus dem Nichts heraus zur objectiven Erscheinung, angeknüpft jedoch an ein creatürliches Erscheinungselement, wie es, zufolge der Weltstellung des creatürlichen Geistes, diesem Geiste unentbehrlich ist, an das Element der Töne. In der bildenden Kunst erscheint der Uebergang dieser Thätigkeit an die natürliche Objectivität der sichtbaren, räumlichen Erscheinung; das Kunstwerk wird hier zu einem festen, räumlichen Dasein. In der Dichtkunst endlich tritt die Thätigkeit des subjectiven Zeugens und Gestaltens aufs Neue gegenständlich hervor, erfüllt mit der Gestaltenwelt der Natur und Geschichte, und in sofern beruhend zwar nicht auf der geschichtlichen, wohl aber auf der begrifflichen Voraussetzung der Natur und der Geschichte. Jede dieser drei Haupt- und Grundformen gliedert sich dann symmetrisch wiederum in eine Dreiheit, deren Bedeutung an der besonderen Stelle einer jeden wissenschaftlich zu entwickeln ist.

Die Gliederung des Systems der Kunst bei Hegel, und nach ihm bei Vischer und Carriere, unterscheidet sich von der unsrigen hauptsächlich nur durch die Stellung der Tonkunst zwischen bildender Kunst und Dichtkunst, und dann durch den Mangel einer entsprechenden inneren Gliederung des Begriffs der Tonkunst. Durchaus verfehlt aber ist bei Hegel die Eintheilung der Künste in symbolische (Architektur), classische (Plastik) und romantische (Malerei, Musik und Poesie).

A. Die Tonkunst.

127. Soll der Begriff der Kunst sich für das wissenschaftlich begreifende Denken in der Reinheit und Sicherheit herausstellen, wie sie durch die vorangehende Betrachtung

gefordert ist, so bedarf es dazu vor Allem der Nachweisung eines Elementes, worin sich die Darstellung des Kunstideales rein und vollständig abscheidet von allen und jeden nicht unmittelbar ihr zugehörigen, nur erst durch schöpferische Thätigkeit für sie zu gewinnenden Elementen der äußeren Wirklichkeit. Die Bedeutung dieses Elementes muß ganz aufgehen in dem Begriffe der Möglichkeit reiner, mit allen Elementen realer Welterscheinung noch ungemischter Kunstdarstellung; es muß ganz aufgehen in den Begriff einer Möglichkeit reiner Form, und ganz in der Gewalt des Geistes sein, welcher die idealen Schöpfungen seiner Einbildungskraft in diese Form hineinlegt, ohne eine andere Wirklichkeit, als die durch die Thätigkeit dieses Geistes bedingte. Die Forderung kann nach Obigem (124) nicht dahin gehen, daß die ganze Möglichkeit aller Kunstdarstellung überhaupt in dem Begriffe dieses Elementes sich erschöpfe. Sie geht vielmehr nur dahin, daß durch dieses Element eine solche Darstellung ermöglicht wird, die schon für sich dem Begriffe des Kunstideals vollständig entspricht und aus welcher Kunstwerke, selbstständige, individuell in sich geschlossene Kunstwerke hervorgehen.

128. Der hier ausgesprochenen Forderung nun entspricht in jeder Beziehung der Begriff des Tonreiches. Zur Erklärung dieses Begriffes ist Folgendes vorauszuschicken. Ton ist die Gehörempfindung, sofern sie verursacht wird durch Laute oder Klänge von bestimmt abgemessener Anzahl der schwingenden oder vibrirenden Körperbewegungen, wodurch alle Gehörempfindungen bedingt sind, und wiefern sie durch diese ihre Schwingungszahlen in ein arithmetisch bestimmtes Verhältniß gesetzt wird zu bestimmten anderen Tönen und zur Gesammtheit aller Töne. In der physiologischen Beschaffenheit des menschlichen Gehörorgans ist es begründet, daß innerhalb eines gewissen Umkreises der Tiefe und Höhe, d. h. der geringeren oder größeren Anzahl der Schwingungen in einem gegebenen Zeit-

momente, ein starker und reiner Ton schon für sich, und zugleich, daß eine Mehrheit von Tönen, deren Schwingungszahlen unter sich in einer gewissen Distanz (Intervall), dabei aber in einem einfachen (rationalen) Verhältnisse stehen, zugleich angeschlagen, als consonirende oder harmonische Accorde ein Wohlgefühl; unreine Töne aber oder complicirtere (irrationale) Tonverhältnisse, auf dieselbe Weise zur unmittelbaren Wahrnehmung gebracht, ein Misgefühl ergeben (Dissonanz, Disharmonie). Aber nicht jenes Wohlgefühl für sich ist die musikalische Kunstschönheit; es ist vielmehr nur, und zwar zugleich mit seinem Gegensatze, eine Bedingung solcher Schönheit.

129. Obwohl an sich, ihrem allgemeinen Wesen nach, durch die Natur gegeben, durch die Natur des menschlichen Gehörorgans einerseits, und anderseits durch die Natur der Laute, zu deren Hervorbringung und Fortleitung den Körpern der irdischen Wirklichkeit das Vermögen eingepflanzt ist, ist das System der Töne doch als Ganzes in der wirklichen Erscheinungswelt kein unmittelbarer Gegenstand sinnlicher Wahrnehmung, und auch die in ihm enthaltenen besondern Töne treten nur zum geringern Theil als unmittelbare Naturlaute dem menschlichen Ohr entgegen. Nur allmählig, durch beharrliche Aufmerksamkeit und Anstrengung des Verstandes (musikalische Wissenschaft im weitern Wortsinn), in Verbindung theils mit werkthätiger Uebung der Stimmlaute, theils mit Ausarbeitung äußerer Werkzeuge (Instrumente) der Klangerzeugung, wird der Begriff, wird die Erkenntniß dieses Systems für das Bewußtsein gewonnen.

130. Die allgemeine Grundlage des Tonsystems bildet überall die Unterscheidung der Töne von doppelten Schwingungszahlen, welche, zugleich erklingend, die einfachste Consonanz ergeben (*διὰ πασῶν*, Octave); die übrigen consonirenden Intervalle innerhalb der Octave (*διὰ πέντε*, *διὰ τεσσάρων*; Quinte, Terz u. s. w.) sind im Wesentlichen durch die Natur selbst,

durch die einfache Proportionalität ihrer Schwingungszahlen, vorausbestimmt. Dabei jedoch hat, in der Unterscheidung der feineren Tonunterschiede, die Bildung des Ohrs durch Uebung und Gewöhnung einen weiteren Spielraum. Daher also die Möglichkeit einer Mehrheit von Tongattungen, im Sinne der altgriechischen Musik, je nach einer geringeren oder größeren Anzahl von Tönen innerhalb der Octave (die diatonische, chromatische und enharmonische), von denen aber in der neueren Tonkunst nur die einfachste, die diatonische, im Gebrauch geblieben ist*). Daher ferner die Unterscheidung einer Mehrheit von Tonarten und Tonleitern, deren jede, unter Voraussetzung eines bestimmten Grundtons als Ausgangspunctes, der in der wirklichen musikalischen Kunstschöpfung anwendbaren Tonfolge ein eigenthümlich modificirtes Gesetz vorschreibt. Die Erfindung solcher Tonarten hatte im griechischen Alterthum noch die Bedeutung wirklicher Kunstschöpfung, und bezeichnete zugleich die allmählig aufeinander folgenden Stadien der Ausbildung des gesammten Tonsystems; nach vollständig erfolgter Ausbildung eines diatonischen Systems liegt die Unterscheidung dieser Tonarten als inwohnendes Moment in der Gliederung des Systems selbst, und gestattet auch, unter gesetzlichen Bedingungen, welche gleichfalls in dieser Gliederung enthalten sind, einen Uebergang von einer Tonart in die andere (Modulation).

*) Das diatonische Tongeschlecht mit halben, das chromatische auch mit Drittels-, das enharmonische mit Viertelstönen.

131. Innerhalb des so vorausbestimmten, selbst durch schöpferische Thaten des menschlichen Geistes, welche mit den ersten musikalischen Kunstschöpfungen zusammenfallen, ausgefundenen und festgestellten Tonmaterials besteht nun hier das specifische Moment künstlerischer Productivität, das Moment musikalischer Erfindung (120), in der Melodie, d. h. einer stetigen, den allgemeinen Gesetzen oder Grundformen des Tonsystems und den besonderen der einzelnen Tonarten entsprechenden,

durch Rückkehr in den Grundton innerlich abgegränzten oder geschlossenen Tonfolge. Die Stetigkeit dieser Abfolge ist nicht, oder ist nur auf untergeordneten Stufen der Ausbildung, eine gleichförmige. Zugleich mit der Tonfolge als solcher wird vielmehr auch ihre Zeitdauer ein ausdrückliches Object der musikalischen Erfindung, und es setzt sich so dieselbe aus den zwei auf das Engste unter einander verbundenen Momenten der Melodie und des Rhythmus, das heißt eines frei producirten, auch für sich abgesondert, oder in Verbindung mit anderen Elementen der Kunstdarstellung (Tanz, Mimik, Poesie), eine ästhetische Wirkung übenden Wechsels von Längen und Kürzen in der Zeitdauer der Laute, zusammen.

Tact erst in der neuern Musik, nicht in der alten, als nothwendiges Mittel, die Rhythmen parallelgehender Melodien unter einander zu vereinigen.

132. Dem Begriffe der Melodie pflegt man, namentlich in der modernen Musik, den Begriff der Harmonie gegenüber zu stellen, und darunter den Inbegriff der ästhetischen Wirkungen zu verstehen, welche durch gleichzeitig erklingende Töne und Tonfolgen erreicht werden. Dabei jedoch ist zu bemerken, daß die Harmonie in diesem Sinne nicht abgesondert von der Melodie ein Element musikalischer Kunstdarstellung ist, wie die Melodie ihrerseits auch abgesondert von der Harmonie. Sie ist vielmehr nichts anders, als der Inbegriff der im Tonsystem als solchem liegenden, aber gleichfalls, wie dessen übrige Momente, nicht unmittelbar als Gegenstand der Wahrnehmung vorliegenden, sondern nur allmählig durch ausdrückliche Forschung ausfindig gemachten Wirkungsgesetze gleichzeitiger Tonmassen. Ihr einfaches Element sind die consonirenden Intervalle (128), die, zu gleichzeitig erklingenden Accorden vereinigt, mehr noch als das Zusammenklingen unisoner Laute die ästhetische Wirkung der Melodie als solcher zu steigern dienen. Aber nicht auf diesen Gebrauch allein erstreckt sich die ästhetische Bedeutung dieses

Elementes. Ein noch viel umfangreicherer und tiefergreifender ist der modernen Musik erwachsen aus der Kraft, welche diesen Consonanzen inwohnt, in gesetzmäßiger Folge auf vorangehende unharmonische Tonverbindungen die Dissonanz derselben aufzulösen, das heißt ihre unästhetische Wirkung zu neutralisiren und dadurch die Anwendung auch solcher Tonverbindungen künstlerisch zu ermöglichen.

133. Erst durch die Entdeckung der im Bereiche des Tonsystems liegenden Gesetze, wodurch die zuletzt genannten Wirkungen sich bedingen, erst durch die Entstehung einer Wissenschaft der Harmonie, welche diese Gesetze zu ihrem Inhalte hat (Theorie der Musik im engern Wortsinn, Contrapunct, Generalbaß), ist der menschliche Geist zur vollständigen Herrschaft über das Reich der Töne in seinem ganzen Umfange gelangt, und die Tonkunst zu einer selbstständigen, dem Kunstideal in der ganzen Fülle und Tiefe, in welcher der menschliche Geist es zu produciren vermag, gewachsenen Form der Kunstdarstellung geworden. Die einfache Melodie als solche bedarf, um eine volle Kunstwirkung zu erreichen, der Anlehnung an die Dichtkunst; nur die durch mehrfach nüancirte Stimmenbegleitung bereicherte und gehobene Melodie, oder die durch die Kunst der Harmonie bewirkte Verflechtung einer Mehrheit von Melodien zu einem organischen Ganzen, ermöglicht Kunstwerke, die von jeder Unterstützung durch fremdartige Kunstelemente unabhängig, oder aus der früheren Unterordnung unter sie zur Herrschaft über sie sich erhebend, auf der Höhe des Ideales stehen.

134. Das Ideal, welches, unter Voraussetzung dieser durch die Wissenschaft der Harmonie vollständig über das Reich der Töne gewonnenen Geistesherrschaft, in dem Tonmaterial, oder, was gleichviel, in der Form von Tonfolgen, einfachen und harmonisch zusammengesetzten, ausgeprägt wird: dieses Ideal ist nicht, wie die mythologischen Ideale (58 ff.), ein auch unabhängig von der Tonwelt durch den Menschengeist erschaffenes und im

Bewußtsein desselben existirendes. Es ist vielmehr das Kunstideal in seinem ausdrücklichen Unterschiede von und seinem ausdrücklichen Gegensatze zu den mythologischen Idealen, also (69) das moderne Ideal. Die Tonkunst ist daher, wie ihrem Begriffe nach, oder metaphysisch, die erste, so dagegen geschichtlich, zwar nicht ihrer ersten Entstehung, wohl aber ihrer höhern Ausbildung nach, als selbstständige, nicht als blos begleitende Kunst, die letzte oder jüngste der Künste. Auch ihr zwar ist die Totalität des Ideengehaltes immanent, welche durch den weltgeschichtlichen Proceß der Idealbildung (55 ff.) dem menschlichen Geiste gewonnen wird, aber nur an sich oder dem allgemeinen Wesen nach, nur als ein in der einfachen Innerlichkeit oder Subjectivität des Geistes Aufgehobenes, nicht als ein in seinem Bewußtsein ausdrücklich Gesetztes oder Vergegenständlichtes. In diesem, aber nur in diesem Sinne kann man die Tonkunst die vorwiegend subjective unter den Künsten nennen. Richtiger oder weniger misverständlich wäre sie als diejenige Kunst zu bezeichnen, in welcher das Ideal, statt sich durch eine anderweite Objectivität zu vermitteln, unmittelbar nur sich selbst zu seinem Objecte hat und eben damit darauf angewiesen ist, sich in sich selbst dadurch zu ergänzen, daß es unmittelbar das specifisch künstlerische Moment der Objectivität, das Element der Kunstdarstellung, in sich aufnimmt, oder vielmehr aus sich selbst heraus solches Element sich erzeugt.

„Mir ist es bei Bach, als ob die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie es sich etwa im Busen Gottes vor der Weltschöpfung zugetragen haben mag." Göthe.

135. In Folge dieser seiner Concentration zur Innerlichkeit oder Subjectivität des zunächst nur mit sich selbst, nicht mit einer gegenständlichen Außenwelt beschäftigten Gemüthes nimmt der Ideengehalt der Musik unmittelbarer und ausdrücklicher, als der Ideengehalt anderer Künste, die Gestalt des Gefühles an,

und unmittelbarer und ausdrücklicher, als in andern Künsten, trägt die Kunstdarstellung in der Musik den theils in ihren einzelnen Werken perennirend wechselnden, theils die Werke selbst vorwiegend nach der einen oder der andern Seite bestimmenden Doppelcharakter der Klage oder des Jubels, entsprechend dem durch die Welt der Gefühle sich hindurchziehenden allgemeinen Grundgegensatze von Wehe und Wohl, von Leid und Freude. Aber die Gefühle, welche sich in dem Tonwerk spiegeln, welche in steter lebendiger Gegenseitigkeit das Tonwerk erzeugen und durch das Tonwerk erzeugt werden, sind nicht unmittelbar die nämlichen mit jenen, von denen außerhalb des Tonwerks die Seele des Menschen bewegt wird. Die Tonkunst ist nicht, wie sie von Vielen dafür angesehen wird, nur die Darstellung einer an sich außerkünstlerischen, nur durch sie mit einem künstlerischen Gewande überkleideten Gefühlswelt. Ihre Bestimmung ist vielmehr diese, an die Stelle der in dem Seelenleben des Menschen durch den Wechselverkehr mit der Außenwelt überall bestimmten Gefühlswelt eine neue, von diesem Verkehr unabhängige, durch die Erhebung des Geistes zum Kunstideal gereinigte und verklärte Gefühlswelt zu setzen. In Folge dessen ist denn auch das Wehe und Leid, welches durch die klagenden Töne und Tonfolgen der Musik ausgedrückt wird, nicht mehr ein wirklicher Schmerz, es ist ein zur ästhetischen Lust, zu einer eigenthümlichen Art oder Gestaltung der ästhetischen Lust oder Seligkeit umgewandelter Schmerz.

136. Je unmittelbarer aber, zufolge des Obigen (128 ff.), nach ihrer einen Seite die Technik der Musik in die Innerlichkeit der idealbildenden Phantasie hereintritt und an der Schöpfung des Ideals als solchen Theil gewinnt: um so ausdrücklicher muß eben hier von diesem Zweige der Technik, dem wir hiernach selbst das Prädicat der Idealität ertheilen können, von der Technik des „Componisten" als solchen, ein anderer Zweig der musikalischen Technik sich ablösen, welcher die Hervor-

bringung der Töne als wirklicher, der Natur abzugewinnender Laute oder Klänge zufällt. Das Werk der Tonkunst, auch ausgeschieden durch die Darstellungskunst des Componisten aus dem Geiste seines Schöpfers, und der Nichtigkeit, der einseitigen Objectivität des äußeren Daseins eingesenkt (126), es bleibt, so zu sagen, noch Ideal; es hat noch nicht die Wirklichkeit der sinnlichen Erscheinung als solcher, sondern steht, zum Behufe seiner Verwirklichung auch für diese Erscheinungswelt nur in äußeren, conventionellen Zeichen (Noten) fixirt, in einer eigenthümlichen, für sich unrealen Mitte zwischen der geistigen und der leiblichen Daseinssphäre. Das Werk bedarf daher, um aus dieser Potentialität in die lebendige Actualität der sinnlichen Erscheinungswelt erhoben zu werden, der Hilfe einer von Außen herzutretenden, für sich unselbstständigen Kunst, in welcher sich das ursprüngliche, der idealbildenden Phantasie als solcher eigenthümliche Verhältniß von Schaffen und Schauen umkehrt, an die Stelle des schauenden Schaffens ein schaffendes Schauen tritt. Daher also der Begriff einer *ausübenden* Musik: die Kunst des *Sängers* und *Instrumentspielers*, und die Kunst einer einheitlichen *Leitung* des Gesanges und Instrumentspiels.

a) Die Instrumentalmusik.

137. Die Tonkunst, so wie wir ihren Begriff im Vorstehenden entwickelt haben, ist das, was sie ist, durch ihre völlige Unabhängigkeit von aller und jeder thatsächlichen *Voraussetzung* einer Schönheit, einer Naturschönheit in der allgemeinsten Bedeutung dieses Begriffs mit Einschluß der auch im Menschengeiste psychologisch und geschichtlich zur Erscheinung kommenden, außerhalb der Tonwelt selbst, — durch die vollkommenste *Concentration der idealschaffenden Phantasie in das Element der Töne*. Es liegt daher in diesem ihrem Begriffe vor allem Andern die Forderung einer solchen Gestalt derselben, in welcher

mit dieser Unabhängigkeit, mit dieser Voraussetzungslosigkeit der rein musikalischen Schönheit, durch die völlige Entfernung von allen und jeden nicht unmittelbar musikalischen, sondern erst in Musik so zu sagen übersetzten Elementen, Ernst gemacht wird. Solche Gestalt werden wir als die begrifflich erste unter den Gattungen, oder genauer (124) unter den Daseinsformen der Musik, in entsprechendem Sinne anzusehen haben, wie (134) die Tonkunst überhaupt unter sämmtlichen Daseinsformen der Kunst; geschichtlich wird auch sie, eben so wie die Tonkunst überhaupt und mehr noch als die übrigen Arten dieser Kunst, vielmehr die letzte sein.

138. Diese Forderung nun finden wir erfüllt in dem Begriffe der Instrumentalmusik. Die Töne, wie der Begriff der Tonkunst sie fordert, in ihrem ausdrücklichen Gegensatze gegen Naturklänge oder Naturlaute, können der Natur nur durch einen von dem ausdrücklichen Bewußtsein ihrer Bedeutung, von musikalischer Wissenschaft, durchdrungenen und beherrschten Mechanismus abgewonnen werden. Nur in den durch solchen Mechanismus erzeugten Lauten stellt sich dieser Gegensatz, stellt sich demzufolge auch die musikalische Erfindung, welche durch ihn, diesen Gegensatz, bedingt ist, die Tonschöpfung, rein als solche dar, als unmittelbare, keiner Vermittelung durch anderweite ästhetische Thätigkeiten oder Daseinsweisen bedürftige Einheit des Kunstideales mit der Kunstdarstellung. Nur in dem reinen Instrumentalwerke ist und bleibt daher auch der außerästhetische Ideengehalt des ästhetischen Kunstideales, dem allgemeinen Begriffe der Musik entsprechend, aufgehoben oder in die Potenz verschlossen. Dem außerhalb des Kunstideals stehenden, dem, im ästhetischen Wortsinn, profanen Bewußtsein erscheint aus diesem Grunde solcher Gehalt als ein nichtiger, oder das Instrumentalwerk als ein gehaltloses. Aber das Geheimniß der Kunstanschauung besteht eben darin, in diesem vermeintlichen Nichts ein Etwas gewahr zu werden, und zwar ein Etwas von

unendlichem, obwohl rein ästhetischem Gehalt, das heißt von einem Gehalt, der allen andern überhaupt möglichen Gehalt als einen aufgehobenen, in die reine ästhetische Form versenkten, in sich trägt.

139. Durch diesen ihren Charakter als reine Musik, als eine Musik, die noch gar nichts anderes ist, als eben nur Musik, hat die Instrumentalmusik eine über das gesammte Gebiet der Tonkunst übergreifende Stellung. Jedes andere Tonwerk läßt sich, dem Kerne seines musikalischen Gehaltes nach unverletzt, wenn auch mit etwas abgeschwächter Wirkung, durch Instrumente wiedergeben, aber nicht umgekehrt das Instrumentalwerk durch Gesangstimmen. Desgleichen dient die Instrumentalmusik in vielfältigster Weise zur Einleitung und Begleitung von Gesangswerken, und zwar ist solche Begleitung, wenn nicht für jedes einzelne Werk, so doch für die geschichtliche Entwickelung der Musik überhaupt, die nothwendige Bedingung eines idealen Gehaltes und ächt künstlerischen Charakters auch der Vocalmusik. So spät wir daher auch in der Geschichte der Kunst die selbstständige Entwickelung der Instrumentalmusik beginnen sehen, in ein so frühes Zeitalter fällt dagegen die Erfindung der ersten einfachen Toninstrumente, der Lyra und der Hirtenflöte. An diese, namentlich an die erstere, und nicht an die menschliche Stimme, hat sich das erste wissenschaftliche Bewußtsein über die allgemeinen Verhältnisse des Tonreiches, die erste Erfindung einer Tonleiter geknüpft.

140. Die mechanische Kunst des Instrumentbaues ist ihrer Natur nach einer Erweiterung, einer Vervollkommnung fähig ins Unendliche oder wenigstens ins Unbestimmte, obgleich schon verhältnißmäßig einfache Instrumente genügen, um mittelst ihrer die elementarische Totalität des Tonsystems (133) zur sinnlichen Erscheinung zu bringen. Aber mit dem allgemeinen, elementarischen Wesen der Töne kommen bei jedem Erklingen eines Instrumentes noch eigenthümliche, durch die Natur der körperlichen Mittel

bedingte Laut- oder Klangbewegungen zum Vorschein (Timbre), welche, der reinen Tonbewegung an und für sich fremd, dennoch für das Gehör sich mit derselben zu einem Gesammteindruck verschmelzen und daher auch von der Tonkunst für ihre ästhetischen Zwecke verwerthet werden müssen. Dies nun geschieht, indem die Kunst mit dem Ernste der Darstellung des reinen Kunstideales durch die Töne des Instrumentes eine spielende Nachbildung von Naturbewegungen — Lautbewegungen als solchen und auch anderen, die eine analoge, symbolische Nachbildung durch Lautbewegungen gestatten — durch jene beihergehenden Eigenthümlichkeiten des Klanges der Instrumente verbindet, und in dieses Spiel die Erinnerung an die tausendfältigen, tausendfältig wechselnden Inhaltsbestimmungen der natürlichen Lebensgefühle hineinlegt, die in der Einheit des specifisch ästhetischen Gefühlselements der Tonkunst als solcher (135) aufgehoben sind (134).

141. Wie die Möglichkeit des reinen Kunstideales als solchen, des (so können wir es mit einem philosophischen Kunstwort ausdrücken) abstracten Kunstideales, dessen Verwirklichung die Tonkunst zu ihrer Aufgabe hat, durch die Erfindung von Instrumenten und Instrumenttönen überhaupt (138), so bedingt sich die intensive Größe seines ästhetischen Gehalts durch den Umfang der Mittel, über welche der schöpferische Geist, der diesen Gehalt auswirkt, gebietet. Daher ist die höhere, im engern Wortsinne ideale Instrumentalmusik wesentlich Orchestermusik, d. h. eine solche, in welcher der ganze Umfang der instrumentalen Mittel, welche die ästhetische Bildungsstufe des modernen Ideales der Macht jenes Geistes unterworfen hat, verwerthet wird. Indeß behauptet neben der Orchestermusik, in einer untergeordneten Sphäre der Intensität des Idealgehaltes, auch die Kammermusik ihren Platz, die in ihren verschiedenen, allmählig hervorgetretenen Gestaltungen (Concert, Sonate, Quartett u. s. w.) nur einen beschränkten Kreis von Instrumenten benutzt; und auch selbst für einzelne Instrumente, sofern ihre Einrich-

tung eine solche ist, daß sie eine Mehrheit von Tonreihen gleichzeitig erklingen lassen, sind selbstständige Tonschöpfungen möglich, so wie namentlich sie zur selbstständigen Vertretung anderer Tonwerke (139) geeignet sind. Die künstlerische Bedeutung der einfacheren Instrumente dagegen bleibt wesentlich gebunden an ihr Zusammenwirken unter sich oder mit andern Mitteln der Kunstdarstellung.

b) Die Vocalmusik, der Gesang.

142. Das Tonreich ist in die Gewalt des Menschengeistes gegeben nicht allein durch seine mechanische Gewalt über die äußere Natur, mittelst deren er dieser Natur die zu den Naturlauten als solchen einen ausdrücklichen Gegensatz (138) bildenden Töne der Instrumentalmusik entlockt. Es steht vielmehr der Mensch zu diesem Reiche noch in einem unmittelbareren, unmittelbarer lebendigen Verhältnisse durch die Naturlaute seiner *Stimme*. Haben auch diese Laute, so wie sie mit dem Menschen, mit dem leiblichen und seelischen Organismus des Menschen, als wesentliche Momente solches Organismus aus den Händen der Natur hervorgehen, *nur* die Bedeutung natürlicher oder materieller Laute, noch nicht die Bedeutung wirklicher Töne: so liegt doch in der Bildung des menschlichen Stimmorganes, welches eben hierdurch sich von den Stimmorganen der Thiere unterscheidet, eine teleologische Anlage zur Fortbildung, wie für die *articulirten* Laute der Sprache, so auch für die Tonlaute der Musik.

143. Aus dieser Beschaffenheit des menschlichen Stimmorganes und seiner Laute ergiebt sich für die Tonkunst die Möglichkeit, von diesen Lauten für ihren ästhetischen Schöpfungszweck Besitz zu ergreifen und auch sie, wie die Töne der Instrumente, zum Darstellungselemente zu machen für das Kunstideal. Dies jedoch nicht in der Weise, daß die menschliche Stimme nur als Instrument wie andere Instrumente benutzt würde, nur

als mechanisches Mittel zur Hervorbringung von Tönen, unter möglichster Abstreifung oder (140) nur spielender Verwendung der Eigenschaften, die sie, unabhängig von der Kunst, als natürliche Laute haben. Vielmehr, wie schon in die vorkünstlerische Idealbildung die Sprache eintritt als Moment der Mittheilung, wie der Gebrauch der Sprache den Uebergang bahnt von der Subjectivität der einsam in sich webenden Phantasie zur Objectivität der Ideenbildung und des, dort nur symbolischen, Ideenausdrucks im Elemente der ästhetischen Phantasie: so wird auch für das Kunstideal der Musik in entsprechendem Sinne die Menschenstimme zur Sprache. Sie gewinnt die ausdrückliche Bedeutung, den in diesem Kunstideale verborgenen Ideengehalt aufzuschließen und zwischen dem Ideal und der lebendigen Wirklichkeit die selbstbewußte Wechselbeziehung herzustellen, von welcher die Instrumentalmusik in der ihr eigenthümlichen Darstellungssphäre abgeschlossen und zurückgezogen bleibt.

Wie es zugeht, daß bei jeder Verbindung der Musik mit der Poesie Qualität und Maß der Wirkung sich vorzugsweise nach der ersteren bestimmt?

144. Durch diesen Aufschluß des in ihr verborgenen Gehaltes erwächst für die Vocalmusik eine der Stellung der Instrumentalmusik zum Ganzen der Tonkunst entsprechende Stellung zu derjenigen Kunst, deren Darstellungselement, wie im Nachfolgenden gezeigt wird, der sprachliche Gedankenausdruck als solcher ist, nämlich zur Poesie. In ihrer Eigenschaft als Vocalmusik, als Gesang oder lyrische Musik (so genannt von der Lyra als instrumentaler Begleitung des Gesanges), wird die Tonkunst zur Trägerin und Begleiterin der Dichtkunst, mit welcher sie durch die gemeinsamen Elemente der Sprache und (131) des Rhythmus sich verknüpft findet. So namentlich auf den unteren geschichtlichen Stufen ihrer Entwickelung, vor Erfindung und Ausbildung der wissenschaftlichen Harmonik (133). Dort ist und bleibt der Anschluß an die Poesie die Lebensbedingung ihrer Existenz. Aber auch nachher noch behauptet der

einfach melodische, die poetische Lyrik tragende und begleitende Gesang, sowohl als einstimmiger, wie als mehrstimmiger (Chorgesang: unison — cantus firmus — oder in einfach harmonischen Intervallen), neben der durch umfassendere Anwendung der Harmonie verselbstständigten Gesangskunst seine eigenthümliche, tiefgreifende Bedeutung. Nur durch ihn schlägt auch die Tonkunst ihre Wurzeln zurück in den für alle Kunst, für alle ästhetische Bildung überhaupt mütterlichen Boden des unmittelbaren, naturfrischen Volkslebens, aus welchem die weltgeschichtlichen Ideale entspringen, deren allmähligen Uebergang in die Kunstbildung wir im Obigen angezeigt haben (55 ff).

145. Die Verbindung mit der Poesie fällt nicht hinweg, wohl aber erleidet sie eine wesentliche Modification da, wo auch die Gesangmusik sich zu jener reicheren Ausbildung der Tonmittel auf Grund einer wissenschaftlichen Harmonik (133) entfaltet. Hier nämlich tritt die Dichtkunst, die in dem einfach melodischen Gesange die Herrscherin ist, in den Rang einer Dienerin zurück. Sie verwerthet in diesem Dienste nur einen geringen Theil ihrer Kräfte und Kunstmittel, während dagegen die Tonkunst den ganzen Reichthum der ihrigen zu einer entsprechenden Entfaltung bringt, wie in der Instrumentalmusik. Für diese Ausbreitung der Gesangskunst zur einheitlichen Verflechtung einer Mehrheit von Stimmen mit mehr oder minder selbstständiger Melodie in ein künstlerisches Gesammtwerk hat sich in der neueren Kunstentwickelung, der auch diese Steigerung der Tonkunst ausschließlich angehört (134), eine Mannichfaltigkeit typischer Formen (Cantate, Motette, Hymnodie, Messe, Oratorium) ausgebildet, deren Unterschiede, wenn auch äußerlich motivirt durch Beschaffenheit und Inhalt der poetischen Texte, doch wesentlich auf specifische Gestaltungsprincipien der musikalischen Erfindung als solcher sich zurückführen.

146. In der innersten Natur der Gesangmusik, theilweise schon der einfachen (144), vorzugsweise aber, und so gut wie

ausschließlich, der harmonisch zusammengesetzten, liegt die Erfüllung des specifisch musikalischen Gefühlslebens mit einem ausdrücklich religiösen, geistlichen Inhalte. In dem Maße nämlich, als solches Gefühlsleben, welches im Bereiche der Instrumentalmusik in die subjective Unmittelbarkeit der von allem realen Weltinhalte ausgeschiedenen ästhetisch-idealen Production versenkt bleibt, sich im Gesange zum gegenständlichen Bewußtsein und zu dessen sprachlicher Bethätigung (143) aufschließt, in demselben Maße muß es sich, um nicht durch den Weltinhalt verunreinigt zu werden, nach dem ewigen Quell alles rein idealen Gefühlslebens hinwenden, welcher nur in der Gottheit fließt. Demzufolge hat die Vocalmusik, ungleich mehr als die Instrumentalmusik, die ausdrückliche Bestimmung, als lebendiges Moment, als Organ, Ausdruck und Förderungsmittel der Andacht, in den religiösen Cultus einzutreten.

147. Durch diese ihre Beziehung zur Religion tritt die Gesangmusik auch in ein ausdrücklicheres Verhältniß zu den geschichtlich-religiösen Idealbildungen, als die Instrumentalmusik; ihre geschichtliche Entstehung und Ausbildung geht naturgemäß der dieser letzteren voran. In sämmtlichen vorchristlichen Götterdiensten bildete der einfach melodische Chor- und Liedergesang, in dem christlichen Gottesdienste seit den Jahrhunderten des Mittelalters auch die harmonisch durchgebildete Gesangmusik einen durchgängigen Bestandtheil, und so erhielt im griechischen Alterthum der erste, von dem antiken Ideal, unter den Völkern der christlichen Neuzeit auch die letztere, von dem religiösen Mittelpuncte der romantischen Idealbildung aus, ihre durchgehende Färbung, und auch in der ästhetischen Universalität der modernen Durchbildung des Kunstideals wird die dem religiösen Leben ausdrücklich zugewandte Seite der Tonkunst hauptsächlich durch die Gesangmusik als solche vertreten.

c) Die dramatische Musik.

148. In der Verbindung, welche die Tonkunst als Gesang mit der Poesie eingeht (144 f.), liegt an und für sich die Möglichkeit einer dramatischen Behandlung mehrstimmiger Gesangstücke, d. h. einer solchen, welche in die Melodien der Einzelstimmen die Bedeutung hineinlegt, als Ausdruck des Charakters und der Gemüthsstimmung einer bestimmten, individuellen Persönlichkeit zu gelten. Solche Behandlung kann zunächst nur zu einer inneren Erweiterung und Bereicherung der Gesangmusik führen; es kann aus ihr aber auch bei umfassenderer Benutzung sämmtlicher Kunstmittel jener beiden musikalischen Hauptformen, der Instrumental- und der Vocalmusik, eine dritte, so ihrem geistigen Inhalt, wie ihrer äußeren Form nach von beiden sich unterscheidende Gattung hervorgehen, und es ist eine solche geschichtlich daraus hervorgegangen: die dramatische Musik, die Oper.

149. Eine selbstständige dramatische Musik ist es noch nicht, wenn, wie im poetischen Drama, in der Tragödie und der älteren Komödie, des griechischen Alterthums, welche geschichtlich aus dem rein lyrischen Chorgesange hervorgegangen sind, der fortwährend ein Element dieses Drama blieb, und wie dann auch wieder in den geschichtlichen Anfängen der neueren dramatischen Kunst, die poetisch-mimische Darstellung der dramatischen Personen nur nebenbei durch Gesang und musikalische Recitation gehoben wird. Tritt dagegen auch in Bezug auf den dramatischen Gesang jene Emancipation der Tonkunst von der Dichtkunst, jene Unterordnung der letzteren unter die erstere ein, wie wir sie in Bezug auf den Gesang überhaupt im Obigen (145) bezeichnet haben (es ist aber solches im Fortgange der neueren Kunstentwickelung wirklich der Fall gewesen): dann ergiebt sich eben hieraus auch ein ausdrücklicher Gegensatz der

künstlerischen Behandlung des dramatischen von jener des einfach lyrischen Gesanges, und in Folge dieses Gegensatzes eine künstlerische Verselbstständigung des dramatischen Gesanges.

150. Der dramatische Gesang, so behandelt, verlangt nämlich, wenn er zur organischen Einheit eines Kunstwerkes sich zusammenschließen soll, eine künstlerische Vermittelung der dramatisirten Einzelstimmen und Ausgleichung ihres Gegensatzes durch ein gleichfalls specifisch musikalisches, von diesen Einzelstimmen unterschiedenes Kunstelement. Als ein solches Element nun kann allerdings schon der Chorgesang (mit oder ohne Instrumentbegleitung) dienen; dann aber behält das Werk im Großen und Ganzen noch den lyrischen Charakter: es wird zum Oratorium (145). Den specifisch dramatischen Charakter gewinnt es erst, wenn als Element solcher Vermittelung und Ausgleichung eine nicht blos begleitende, sondern selbstständig über den Gesang sowohl der Einzelstimmen als auch der Chöre übergreifende Instrumentalmusik herbeigezogen wird.

151. In diesem Sinne nun erscheint das specifisch musikalische, geschichtlich theils aus einer eigenthümlichen, auf die Länge unhaltbaren Seitenrichtung der geistlichen Musik, theils aus Versuchen einer Wiederaufnahme der poetischen Dramatik des Alterthums hervorgegangene Drama der modernen Kunstentwickelung, die Oper, zunächst als eine Vereinigung der Vocal- und Instrumentalmusik, nicht durch einseitige Unterordnung der letzteren unter die erstere, sondern umgekehrt durch eine Art von Zurückführung des eigenthümlichen Gehaltes der Vocalmusik in seiner vollen Intensität und Ausbreitung auf den eigenthümlichen, das abstracte Kunstideal (141) als solches darstellenden Gehalt der Instrumentalmusik. Dieser rein ästhetische Gehalt tritt damit an die Stelle der ausdrücklich religiösen Beziehungen der Gesangmusik (146), und die Oper gewinnt die Bedeutung weltlicher Musik, nicht durch eine derartig ernste Hingebung an die Anschauung des wirklichen, in menschlichen

Begebenheiten und Handlungen zu Tage kommenden Weltinhalts, wie sie in dem poetischen Drama stattfindet, sondern in entsprechender Weise, wie eben diese Bedeutung weltlicher Musik auch der reinen Instrumentalmusik zukommt, durch das über alle Elemente solcher Anschauung übergreifende Hervortreten des reinen oder abstracten Kunstideals.

152. Weil die Musik ihrer gesammten Bestimmung zufolge (134 f.) auf eine ernste Darstellung des Weltinhaltes einzugehen keinen Beruf hat, so kann die dramatische Handlung in der Oper um so mehr, je ausdrücklicher in derselben die Musik zur Herrscherin, die Poesie zur Dienerin wird (149), nur die Bedeutung eines scherzhaften *Spieles* haben. Der rechte *Operntext* ist nur ein solcher, der, auf selbstständig idealen Gehalt verzichtend, jeden scheinbaren Ernst der Handlung durch Laune, durch Ironie und Humor (43) sich selbst vernichten läßt, und dadurch der Musik freien Raum zu einer das Ideal aus sich selbst heraus erzeugenden Gestaltung giebt. In jeder ernsten, tragischen Handlung kann die Musik, wenn sie der tiefern Bedeutung der Poesie einer solchen Handlung keinen Eintrag thun will, nur eine untergeordnete Stellung einnehmen, und muß also dort auf den vollen Gebrauch ihrer Kunstmittel verzichten.

153. Dem Verhältnisse entsprechend, in welches bei der dramatischen und auch schon (144 f.) bei der lyrischen Musik die musikalische Erfindung zur Dichtkunst tritt, gestaltet sich für die von dieser Erfindung sich absondernde technische Kunst des Gesanges und des Instrumentspiels (136) ein eigenthümlich ästhetisches Verhältniß zu einer von der Tonkunst durchgängig abhängigen Kunstübung. Eine solche nämlich ist die *Orchestik*, deren Bedeutung erst im musikalischen Drama zu ihrer vollständigen Bedeutung gelangt, indem sie sich hier zur orchestischen *Mimik* steigert. Unter *Orchestik* (ästhetischer *Tanzkunst*) im Allgemeinen verstehen wir die Uebertragung des musikalischen *Rhythmus* (131) auf die äußeren, willkührlichen *Bewegungen*

des lebendigen Körpers; den Charakter der mimischen aber trägt die Orchestik überall da, wo in die Bewegung ausdrücklich eben so, wie in die dramatische Melodie (148), die Darstellung einer bestimmten, individuellen Persönlichkeit hineingelegt wird.

154. Die einfache Orchestik, als Begleiterin des lyrischen Gesanges oder, da wo sie ihrerseits als Selbstzweck auftritt, zur ästhetischen Bedeutung durch ein begleitendes Instrumentspiel erhoben (Tanz, Marsch), kann überall nur einen untergeordneten ästhetischen Gehalt für sich in Anspruch nehmen, und auch diesen stets nur in dem Maße, in welchem sie sich von dem schöpferischen Geiste der Tonkunst, der sie sich anschließt, organisch durchdringen und beherrschen läßt.*) Die orchestische Mimik aber ist dem musikalischen Drama, sowohl demjenigen, in welchem die Poesie, als auch demjenigen, in welchem die Musik die Herrschaft führt, wesentlich und unentbehrlich, sofern dasselbe, wie es seine Bestimmung ist (136), durch die technische Kunst des Sängers in die äußerlich erscheinende Wirklichkeit des Lebens heraustritt. Nur durch sie wird zwischen der musikalischen Schöpfung als solcher und der dargestellten Handlung das lebendige Band geknüpft, welches weder die Musik, noch die Poesie zu knüpfen schon an und für sich im Stande wäre.

*) *Ορχησις Μούσης λέξιν μιμουμένων.* Plat. Legg. VII, 795.

155. Die dramatische Musik im engern Sinne, die Oper, nimmt allerdings in gewisser Weise ein Zusammenwirken aller Künste in Anspruch. Denn wie der Beihilfe der Poesie (153) und der von der Poesie (s. unten) abhängigen Mimik, so bedarf sie zu ihrer äußerlich technischen Ausführung, in der theatralischen Darstellung, auch der Beihilfe der Baukunst und, wenn nicht der Sculptur, so doch jedenfalls der Malerei. Soll aber aus diesen Leistungen verschiedener Künste die geschlossene, organische Einheit eines Kunstwerkes hervorgehen, so bedarf es dazu der geistigen Herrschaft einer einzelnen unter ihnen und der unbe-

dingten Unterordnung der übrigen, die insofern auf den vollen Gebrauch ihrer Kunstmittel verzichten müssen, unter diese Eine. Diese herrschende Kunst aber ist in der Oper die Tonkunst, wie es in dem poetischen Drama die Dichtkunst ist. Für die musikalische Mimik insbesondere ergiebt sich aus der künstlerischen Nothwendigkeit solcher Unterordnung die Forderung einer durchgängigen inneren Begränzung durch Orchestik, d. h. mit andern Worten eines Anschlusses an den Rhythmus der Musik, von welchem die Mimik im poetischen Drame der modernen Kunst (im Unterschiede des antiken) entbunden ist.

B. Die bildende Kunst.

156. Das Element derjenigen Schönheit, welche aus dem Innern des göttlichen Gemüthes in die creatürliche Natur einfließt, ist vor Allem die Erscheinung im Licht, die Sichtbarkeit (89). Von eben diesem Elemente kann und wird auch die menschliche Kunst für sich Besitz ergreifen, obgleich sie nicht durch ihr allgemeines Wesen von vorn herein an dieses Element gebunden, vielmehr aus den an und für sich ästhetisch gleichgiltigen Elementen natürlicher Laute und Klänge ihren Idealen ein eigenthümliches Daseinselement im Bereiche des Gehörsinnes zu verschaffen in Stand gesetzt ist. Der zeugenden und schaffenden Phantasie des Künstlers, wenn sie für die Aufgaben der zunächst von ihr ins Werk zu setzenden reinen Abstraction des Kunstideals (127 auf den Sinn des Hörens angewiesen ist, ist darum doch nicht minder auch der Gesichtssinn mit seinem gegenständlichen Bereiche geöffnet. Sie macht diesen Sinn zu ihrem künstlerischen Organe, so oft sie im Laufe ihrer geschichtlichen Entwickelung noch nicht bei jener Abstraction angelangt (vgl. 134) oder, nach erreichtem Ziele dieses Laufes frei auf sie verzichtend, zur Welt

der Wirklichkeit, der übersinnlichen sowohl, als auch der sinnlichen, in die Beziehungen eingeht, zu welchen die Möglichkeit nicht minder in ihrem Wesen liegt, wie die Möglichkeit zum Schaffen im Elemente jener reinen Abstraction.

157. Alle Gestaltung, Formgebung im Elemente des Lichtes, im Elemente der Sichtbarkeit erfolgt durch Raumbegränzung, durch inwohnende, d. h. den an und für sich unendlichen Raum in sich selbst theilende, in eine Mehrheit von endlichen Räumen ihn zerlegende Raumbegränzung. Und zwar erscheint die dem menschlichen, überhaupt dem creatürlichen Auge sichtbare Gestalt zunächst als Projection auf einer Fläche, auf der Sehfläche dieses Auges. Nur durch Mitwirkung der übrigen Sinne gelangt der menschliche Verstand im Actus des Sehens selbst zum Gewahrwerden der Ausdehnung des Sichtbaren in der Dreiheit der Raumdimensionen. Dem entsprechend nun ist auch für die Kunst das allgemeine, elementarische, das im eigentlichsten Wortsinn (120) erfindende Schaffen im Gebiete der Sichtbarkeit die Zeichnung, d. h. das Entwerfen der Gestalt, so wie sie dem Auge erscheint, durch Umrisse auf einer Fläche. Die bildenden Künste tragen von diesem ihnen allen gemeinsamen Thun auch den Namen der zeichnenden.

Vorzug der Malerei vor allen andern Künsten, von Leonardo da Vinci begründet einerseits auf den Vorzug des Gesichtssinnes vor dem Gehörsinn, andererseits auf die Universalität der Naturnachbildung, im Gegensatze von Architektur und Plastik.

158. Als räumliche, raumbegränzende und raumerfüllende, unterscheidet sich die Gestalt des sichtbaren Kunstwerkes von der des Tonwerkes auch dadurch, daß sie sich für das, was auch das Tonwerk an und für sich ist, jedoch ohne als dies zu erscheinen, auch ausdrücklich giebt, ausdrücklich als solches erscheint: für ein von dem schöpferischen Geiste abgelöstes, eines fortwährenden Neuschaffens nicht mehr bedürftiges Dasein. Das Werk des bildenden Künstlers tritt sogleich mit seiner Schöpfung fertig in die erscheinende Wirklichkeit heraus; es bedarf nicht,

wie das trotz seiner geistigen Vollendung noch abstracte Werk des Tonkünstlers (136), einer zweiten, im Anschluß an die vorhandene Kunstschöpfung technisch ausführenden Kunst, welche das in dem Werke aufgehobene schöpferische Thun immer nur für die Anschauung des Beschauers (in der Tonkunst des Hörers) vergegenwärtigt; es ist für den Zweck seiner Wirkung in der Seele des Beschauers sich selbst genug.

159. Dem gegenüber begründet sich — auch dies in Folge der Verselbstständigung des Kunstwerkes im Elemente der Objectivität, der sichtbaren Erscheinung als solcher — durch Unterschiede der Technik, auf welchen die Ausführung des Kunstwerkes beruht, ein Unterschied, ein Gegensatz von Arten oder Zweigen der bildenden Kunst, und diese Zweige treten hier schärfer auseinander, als bei der Tonkunst, deren Arten sich weniger streng von einander abheben. Um nämlich sich mit gleicher Schärfe, wie die Tonkunst durch den Gebrauch eines der gemeinen Wirklichkeit an und für sich fremden, nur für sie selbst geschaffenen Kunstmittels, von dieser Wirklichkeit auszuscheiden und zu dem Elemente der rein ästhetischen Anschauung, der reinen Kunstschönheit vorzudringen: zu diesem Behufe muß die bildende Kunst die verschiedenen Elemente der Sichtbarkeit, die in der Natur und der Naturschönheit vereinigt sind, ausdrücklich von einander abtrennen und nur in je einem oder dem anderen, nicht aber in ihnen allen zugleich, ihren Werken ein Dasein geben. Mehr, als in der Musik und in der Poesie, pflegen daher die drei Hauptzweige der bildenden Kunst, Baukunst, Bildhauerkunst und Malerei, gemeinhin als besondere, gegen einander selbstständige Künste betrachtet und behandelt zu werden.

a) Die Baukunst.

169. Wie die Zeit das allgemeine vor- und übercreatürliche (metaphysische) Element der Gestaltung für den Gehörsinn,

auf entsprechende Weise ist das allgemeine vor- und übercreatürliche Element für den Gesichtssinn der Raum (157). Derselbe ist ebenso wie die Zeit an und für sich selbst, und dem entsprechend auch für das menschliche Bewußtsein, eine unendliche, unbegränzte Einheit (Totalität), welche in sich selbst eine ebenso unbegränzte Möglichkeit innerlicher Begränzung oder Gestaltung trägt. Solche Möglichkeit ist so hier, wie dort, die Unendlichkeit mathematischer Gesetze oder Begränzungsformen, für den Raum der geometrischen, für die Zeit der mechanischen oder Bewegungsgesetze. Diese Gesetze, diese Formen müssen für die Einbildungskraft, welche innerhalb derselben, ihrer Natur gemäß, bilden, gestalten, zeugen soll, anschaulich werden. Sie werden es, was die Zeit und den Gehörsinn betrifft, durch den Ton, was den Raum und den Gesichtssinn betrifft, durch geometrische (planimetrische oder stereometrische) Figuration.

161. Wie daher die Totalität der Töne, die Tonleiter (130), als das in Anschaulichkeit, in Wahrnehmbarkeit für die Phantasie umgesetzte Element der Zeit sich bezeichnen läßt: dem entsprechend die Totalität der geometrischen Figurationen als das in eine gleichartige Anschaulichkeit oder Wahrnehmbarkeit umgesetzte Element des Raumes. Von diesem Elemente ergreift die Phantasie des Menschengeistes auf entsprechende Weise wie von dem Tonelemente Besitz, wenn sie — wozu in ihrer Wesensverwandtschaft zu der Imagination des Urgeistes (21 ff.) die Möglichkeit, in ihrer Bestimmung aber, ihre zeugende und schaffende Thätigkeit mit der des Urgeistes in Einklang zu setzen, die Forderung liegt — darauf ausgeht, auch im Elemente des Raumes und der Sichtbarkeit sich auf entsprechende Weise künstlerisch idealbildend zu bethätigen, wie durch die Tonkunst im Elemente der Zeit und des Gehörsinnes. Solchergestalt ergiebt sich für das Element der Sichtbarkeit und des Raumes hier zuvörderst der Begriff einer eigenthümlichen, der Tonkunst zunächst-

stehenden und in ihren grundwesentlichen Eigenschaften durchaus analogen Kunst: der Baukunst oder Architektur.

162. Gleich der Tonkunst nämlich ist auch die Baukunst wesentlich nur in dem Elemente rein mathematischer Gestaltung beschäftigt, einer Gestaltung aus dem allgemeinen, anschaulichen Begriffe der Möglichkeit schöpferischen Gestaltens als solcher heraus, noch ohne directe Herbeiziehung oder Nachbildung von Gestalten der sichtbaren, natürlichen Wirklichkeit. Sie steht in dieser Beziehung nicht blos in der allgemeinen Analogie zur Musik überhaupt, sondern in einer noch speciellern Analogie zur Instrumentalmusik; sie verhält sich zu Plastik und Malerei entsprechend, wie die Instrumentalmusik zu Gesang und damatischer Musik. Indeß liegt es in ihrer Natur, oder vielmehr in der Natur des sichtbaren Daseins als solchen, daß sie sich nicht in gleicher Weise frei halten kann, wie die Instrumentalmusik, von aller und jeder Beziehung auf die äußere, natürliche Wirklichkeit. Dies nämlich darum nicht, weil sie im Raume eine schon vorhandene, durch göttliche Schöpferthätigkeit gebildete sichtbare Gestaltenwelt antrifft, wie die Tonkunst nicht auf gleiche Weise eine Welt von Tongestaltungen.

163. Den Tönen als regulären, d. h. in einfache, mathematisch erkennbare Zahlbestimmungen gefaßten und in eben so einfache, anschaulich erkennbare Verhältnisse zusammentretenden Bewegungen, entsprechen im Raume, im Reiche der Sichtbarkeit, die regulären Flächen- und Körperfiguren der Geometrie. Mit ihnen wird daher die Architektur auf ähnliche Weise zu operiren haben, wie die Musik mit den Tönen. Indeß wird ein Unterschied in der Behandlungsweise hier von vorn herein durch den Umstand herbeigeführt, daß die regulären Figuren der Geometrie, was bei den einzelnen Tönen nicht in gleicher Weise der Fall ist, eine jede innerhalb ihrer Gränzen eine Mannichfaltigkeit der Erfindung mittelst weiterer Begränzung zuläßt. In Folge dessen werden nämlich die Raumfiguren,

zugleich mit ihrer geometrischen Abgränzung durch den mathematischen Verstand, zum Gegenstand einer erfinderischen Thätigkeit durch die Einbildungskraft; einer Thätigkeit, welche wir ihr Spiel innerhalb der regulären Grundgestalt dann auch über dieselbe hinaus fortsetzen, und sie, obwohl dem Verstande noch hinreichend erkennbar, doch mit einer Hülle frei erfundenen Schmuckes oder Zierrathes (Ornamentik) umgeben sehen.

Etwas Analoges findet indeß auch in der sogenannten Coloratur der Töne statt.

164. Nicht also durchgehends in abstracter geometrischer Nacktheit, sondern zum Theil schon in der hier bezeichneten Weise mit Schmuck von ästhetischer Erfindung erfüllt und überkleidet, treten die planimetrischen und stereometrischen Grund- und Kerngestalten in das architektonische Kunstwerk ein, zum Behufe weiterer Verwendung als Glieder für ein ästhetisches Ganzes.*) Auch die solchergestalt frei erfundenen Typen architektonischer Gliederung behalten dann, zugleich mit den einfach geometrischen, eine bleibende Bedeutung und Verwendbarkeit für ganze Arten und Gattungen von Bauwerken innerhalb der verschiedenen Hauptperioden geschichtlicher Entwickelung dieser Kunst. Sie bilden die allgemeine Grundlage für jene, über die gesammte Kunstübung innerhalb ihrer historischen Entwickelungsperioden übergreifenden Gestaltungsformen, welche man in geschichtlicher Kunstbetrachtung mit dem Namen von Baustilen zu bezeichnen pflegt.

*) Beispiel eines solchen schon ästhetisch gestalteten Gliedes: die Säule in den verschiedenen griechischen Baustilen.

165. Die Verbindung dieser Glieder, der einzelnen, je nach dem Maaße der freien Erfindung, die bereits in ihnen enthalten ist, in mehr oder minder freien Modificationen, zu einem Ganzen von ästhetischer Bedeutung unterliegt nun im Allgemeinen dem Gesetze der Symmetrie, das heißt einer gleichmäßigen, im Einzelnen jedoch überall durch freie Erfindung näher bestimmten Wiederholung bestimmter Glieder in gleich-

mäßiger Größebestimmung und Entfernung. Dies jedoch überall zunächst nur in den Richtungen der Breite und der Länge, nicht in der Richtung der Höhe, zu welchem Behufe denn auch die geometrisch genaue Abscheidung der räumlichen Dimensionen durch rechte Winkel gefordert ist.*) Zur ausdrücklichen Abschließung der ästhetischen Einheit des Bauwerkes in seiner, der organischen, der Gliederung eines lebendigen Körpers, analogen Gliederung dient dann näher noch die symmetrische Gleichtheilung zunächst der vorderen, den Eingang enthaltenden Breitenseite (Façade) durch eine Verticallinie in je zwei Hälften, deren Glieder nicht in gleicher, sondern in entgegengesetzter, sich begegnender Richtung einander vollständig entsprechen; demnächst aber des ganzen Gebäudes in allen seinen äußern und innern Theilen durch eine Verticalfläche als Fortsetzung jener Verticallinie, welche indeß eben so wenig, wie diese letztere, durch ausdrückliche materiale Bezeichnung für sich selbst in die Sichtbarkeit heraustritt.

*) Mangel der rechtwinklichen Structur, Vorwiegen der schrägliegenden Linien und Flächen in der ägyptischen Architektur: ein Merkmal ihrer ästhetischen Unvollendung.

166. Innerhalb der solchergestalt im Großen und Ganzen, wie auch in allen einzelnen Gliedern, symmetrisch geordneten Verhältnisse unterliegt nun aber die nähere Größenbestimmung dieser Verhältnisse zunächst in der Höhenrichtung, demnächst aber, durch Wahl und Anordnung der Glieder, auch in den horizontalen Richtungen, der freien ästhetischen Erfindung. Man kann diese Erfindung, in Ansehung der Gleichheit des von der Zeit auf den Raum sich übertragenden Elementes der Größenbestimmung, auch hier mit dem Namen des Rhythmus (131) bezeichnen. Rhythmische Gliederung nimmt demzufolge in der Architektur die entsprechende Stellung ein, wie in der Musik, zusammt dem Rhythmus, die Melodie (131), und die aus gelungener rhythmischer Erfindung hervorgehende specifisch archi-

tektonische Schönheit kann mit dem Namen der *Eurhythmie* bezeichnet werden.

167. Die Verwirklichung dieser Raumverhältnisse zunächst für die Anschauung des *Gesichtssinnes*, daneben aber auch für den zum allseitigen Gebrauch des Gesichtssinnes als Unterstützung und Controlle unentbehrlichen *Gefühlssinn*, erfolgt überall an dem Medium schwerer und harter (cohärenter) Stoffe, welche an und für sich eben so wenig, wie in der Tonkunst die Laute oder Klänge, eine selbstständige ästhetische Bedeutung in Anspruch nehmen. Wie aber diese Stoffe in der äußern körperlichen Natur, von der sie entnommen werden, überall die Bedeutung von *Mitteln* für die *Zwecke* des creatürlichen Geistes haben, dessen Dasein nicht minder, wie dessen Zustände und Thätigkeiten, durch sie bedingt wird: so hängt auch die geistige, die ästhetische Bedeutung und Vollkraft der Kunst, welche diese Stoffe für ihren specifisch ästhetischen Zweck zu verwenden hat, wesentlich an dem organischen Zusammenhange, worein sie *diesen* Zweck mit der Gesammtheit *der* Zwecke, welche der Geist in seiner äußeren Werkthätigkeit ausführt, zu setzen weiß.

168. Von dem Architekturwerke wird demzufolge *Zweckmäßigkeit*, *Nutzbarkeit* verlangt, nicht *neben* seiner Schönheit als eine von ihr unabhängige, nur zufällig sich ihr beigesellende Nebenbestimmung, sondern als organisch bedingendes, vermittelndes Element der specifisch architektonischen Schönheit. Nach dem Werth und der Würde der in ein äußeres Werk der Menschenhand hineingelegten Zwecke bestimmt sich das intensive Maß der Schönheit, deren ein solches Werk fähig ist. Aber bis auf die gemeinsten Geräthschaften des Altagslebens herab adelt eine symmetrische und rhythmische Form auch die verhältnißmäßige Geringfügigkeit des Zweckes (*Tektonik*), und ein an und für sich nutzloser Zierrath hat entweder keine ästhetische Bedeutung überhaupt, oder nur eine einem wirklichen Architekturwerk anhängende und durch dessen Zweck bedingte.

169. Die allgemeine Grundlage des Begriffs architektonischer Zweckmäßigkeit bildet das statische oder structive Element, d. h. die Kunst einer derartigen Anordnung und Vertheilung der architektonischen Massen, daß, durch Benutzung der diesen Massen inwohnenden Schwer- und Cohäsionskräfte, der Zweck der Abgränzung und Umschließung der für das Gebäude bestimmten Räume mit nicht mehr als verhältnißmäßigem Aufgebot von Mitteln erreicht wird und, durch den Gegensatz von tragenden und von lastenden Theilen einerseits,*) durch Aufhebung dieses Gegensatzes mittelst der schrägen und der gebogenen Linien und Flächen der Bedachung und der Wölbung anderseits, die Wechselwirkung jener Kräfte in den verschiedenen Theilen und Gliedern des Gebäudes, und die Herrschaft, welche Verstand und Wille des Menschen über diese Kräfte ausübt, zur lebendigen Anschauung kommt. Sofern diese Anordnung an und für sich das Werk nur des berechnenden Verstandes ist, nicht der bildenden Phantasie als solcher, so kann man ihre Stellung zu dem specifisch ästhetischen Elemente der Baukunst, zur Eurhythmie (166), der Stellung entsprechend finden, welche in der Musik die Harmonie einnimmt (132).

*) Vorwalten des Gegensatzes in der antiken, der Vermittelung in der mittelalterlichen Architektur.

170. Zu dieser abstracten, allen Werken dieser Kunst gemeinsamen Zweckmäßigkeit tritt nun aber, in Gemäßheit der Natur dieser Kunst (167), die besondere, concrete Zweckmäßigkeit hinzu, welche jedem einzelnen Werke der Architektur eben so wesentlich ist, wie die allgemeine der Architektur überhaupt in ihren sämmtlichen Werken. Diese concrete Zweckmäßigkeit darf, die weltgeschichtliche Bestimmung der Architektur im Großen, im Gesammtleben der Menschheit betreffend, nicht als beschränkt gedacht werden auf Zwecke des Privatlebens oder immerhin auch des in eine Mehrheit besonderer Thätigkeitsrichtungen auseinandergehenden öffentlichen Lebens. Es erreicht vielmehr die

Baukunst ihre eigentliche und höchste Bestimmung, diejenige Bestimmung, in welcher der ästhetische Selbstzweck derselben und ihr sittlicher Zweck im Dienste des einheitlichen idealen Begriffs menschheitlichen Gesammtlebens, der Zweck, dem in die Menschheit eingesenkten, innerhalb der Menschheit unablässig thätigen Gottesgeiste eine Wohnung zu erbauen, unmittelbar sich begegnen, unmittelbar in Eins zusammenfallen, überall nur in der Sphäre der Religion, des religiösen Cultus.

171. Wesentlich durch dieses ihr Verhältniß zur Religion wird der Baukunst ihr lebendiges organisches Verhältniß zu den großen weltgeschichtlichen Idealbildungen des Menschengeistes (58 ff.) bestimmt. Es ist solches Verhältniß hier von Grund aus ein anderes, als bei der Musik. Ja es ist gewissermaßen das umgekehrte, eben dadurch, daß für den öffentlichen Religionscultus von vorn herein eine reiche Mannichfaltigkeit von geistig, d. h. ihrem ästhetischen Charakter nach nicht minder, wie ihrer structiven Anordnung nach, ihm entsprechenden Bauwerken Bedürfniß ist, während dagegen, soviel die Musik betrifft, nur die einfachsten harmonischen und melodischen Gestaltungsformen dort gleich vorn herein, die reicher entwickelten aber erst auf der Gipfelhöhe einer Religionsbildung, welche die mythologische Hülle von sich abzuwerfen im Begriffe ist, in Anspruch genommen werden.

172. Demzufolge nun finden wir, daß alle Hauptperioden weltgeschichtlicher Religionsentwickelung durch eine Erfindung architektonischer Stile (164) bezeichnet sind. In den Gestaltungstypen dieser Stile liegt überall eine ähnlich unwillkührliche und geistig universelle, der productiven Phantasie, nicht dem berechnenden Verstande entstammende Symbolik, wie in den Gestalten der religiösen Mythologien (58 f.). Den vollständigen Charakter künstlerischer Idealität tragen diese Stilformen und tragen die innerhalb derselben geschaffenen Architekturwerke, die Tempel- und Kirchenbauten, überall nur da, wo die in die Religion eingeschlossene oder in ihrem Gefolge sich einfindende

ästhetisch productive Phantasiethätigkeit, d. h. zunächst die mythologische, die Stufe des Ideals erreicht hat. Aber auch die hinter dieser Stufe noch zurückgebliebenen, den Idealcharakter nur erst anstrebenden mythologischen Bildungsprocesse (60), auch sie pflegen sich bereits in eigenthümlichen, zunächst den Aufgaben des Tempelbaues entsprossenen Baustilen auszuprägen, deren ästhetischer Grundcharakter sich überall in gleichem Verhältnisse, wie der Charakter der innerlich im Glauben und in der Einbildungskraft ausgewirkten mythologischen Gestalten, dem Ideale nähert oder davon entfernt bleibt.

173. Das erste in vollem Wortsinne idealschöne Ergebniß weltgeschichtlicher Architekturentwickelung ist der in seinem Stilcharakter dem antik mythologischen Ideale (61 f.) entsprechende hellenische Tempelbau. Bei dem vorwiegend ästhetischen Charakter jenes mythologischen Cultus (61) fällt dort der religiöse Zweck unmittelbarer noch, als anderwärts im Bereiche der religiösen Architektur, mit dem ästhetischen Selbstzwecke zusammen. Wie die Bildsäule des Gottes, die er birgt, so erfüllt der Tempel selbst seinen Zweck, auch den specifisch religiösen, eben dadurch, daß er als die Wohnstätte dieses Gottes geschaut wird. Darum sind die durch stilistische Erfindung ästhetisch bedeutendsten Glieder des Bauwerkes hier die nach Außen gerichteten (Säulenreihen, Architrave, Mauer- und Dachgesimse, Giebelfelder mit ihrem Bildwerk u. s. w.). Der Innenbau hält sich in einfachen Verhältnissen, und die individuell erfinderische Anordnung der rhythmischen Proportionen findet an dem einzelnen Bauwerke nur innerhalb enger, dem stilistischen Charakter der ein für allemal feststehenden Formen entstammender Gränzen statt.

Streitfrage, inwieweit die vorderasiatische und die ägyptische Baukunst auf die geschichtliche Entwickelung der hellenischen von Einfluß gewesen? — Im homerischen Zeitalter noch keine Tempelbaukunst.

174. Dem gegenüber nun ist im Christenthume realer Zweck der religiösen Baukunst, welche hier den specifischen Cha-

rakter der kirchlichen trägt, die Abschließung der versammelten Gemeinde von der äußern Weltumgebung zum Behufe eines Cultus, der nicht, wie der antik mythologische, in einem ästhetischen Schauen sich zusammenfaßt, wohl aber auch seinerseits ästhetischen Schauens und Producirens bedarf, um das Leibliche mit dem Geistlichen in den durch das Streben der Erhebung zur Gottheit geforderten Einklang zu setzen. Darum verbreitet sich hier die architektonische Erfindung, sowohl die allgemeine stilistische, als auch die besondere des einzelnen Werkes, bei erweitertem Umfang der Bauwerke und bei gesteigertem Reichthum ihrer Gliederung, gleichmäßig, wie über den Außenbau, so auch über den Innenbau, und bei der hier vorwaltenden, insbesondere auch durch die Kunst der Wölbung, die in der antiken Tempelarchitektur erst spät, bei ihrem Verfalle, in Anwendung kam, charakteristisch bezeichneten Höhenrichtung tritt die symmetrische Anordnung, ohne daß sie je fehlen dürfte, doch mehr hinter die freie rhythmische Erfindung zurück.

175. Ueberall nur aus den stilistischen Erfindungen des Tempel- und Kirchenbaues erwächst geschichtlich, in allmähliger, den realen Zwecken entsprechender Umwandlung der Stilformen, der ästhetische Charakter auch der weltlichen oder bürgerlichen Baukunst innerhalb der weltgeschichtlichen Culturkreise, deren Geistesthätigkeit den ästhetisch-religiösen Idealen zustrebt oder an ihren Früchten Theil hat. Den Tempelbauten am nächsten stehen, wie an Würde und Gehalt ihrer realen Zwecke, so auch in dem Maße der mit diesen Zwecken zu verbindenden ästhetischen Eigenschaften, die dem öffentlichen Leben in seiner vielfältigen Verzweigung gewidmeten Bauten. Aber auch über die den Zwecken des Privatlebens gewidmete Baukunst und Tektonik verbreitet sich, in absteigenden Graden der Intensität, je nach der Würdigkeit dieser Zwecke, der ästhetische Charakter überall da, wo durch den Gang der allgemeinen Culturentwickelung das Privatleben der Einzelperson und der Familie,

dem Volks- und Staatsleben gegenüber, von dem es am Beginne der weltgeschichtlichen Idealbildung in enger Gebundenheit umschlossen blieb, die Selbstständigkeit und freie Bewegung gewinnt, welche für die Durchdringung seiner Zwecke mit dem Elemente der Kunstschönheit die wesentliche Bedingung ist.

Aesthetischer Charakter der Privatbauten im Alterthum fast nur beim Villenbau. Anders schon im Mittelalter, in Folge der Begünstigung des Privat- und Familienlebens durch das Christenthum.

176. Die Entwickelung der Baustile, ihre Entstehung *an* realer Werkthätigkeit und ihre Anwendung *auf* solche Werkthätigkeit, geht, unbeschadet ihres durchgängigen Zusammenhangs mit den Gegensätzen der ästhetisch-religiösen Idealbildung, weltgeschichtlich in einem *stetigen* Processe vor sich, unter vielfältiger, unablässig wiederkehrender Rückwirkung der stilistischen Typen weltlicher Baukunst auf die Typen der religiösen, aus denen jene (175) entsprossen sind. Unter den Einflüssen einer solchen Rückwirkung, die von der den Zwecken des Staatslebens gewidmeten Baukunst des spätern Alterthums ausging (römischer *Basilikenbau* — byzantinischer *Kuppelbau*), ist der christliche Kirchenstil des früheren Mittelalters entstanden (*romanischer* Stil, *Rundbogenstil*), und aus diesem dann weiter, unter neu hinzutretenden Einwirkungen vom muhamedanischen Morgenlande aus (*Saracenische*, *Maurische* Architektur — fast ausschließlich nur Innenbau), der dem *romantischen* Ideal (64 ff.) entsprechende Kirchenstil des spätern Mittelalters (*Gothischer*, *Germanischer* Stil, *Spitzbogenstil*).

177. Die Stellung der Baukunst zur Welt des *modernen* Ideales (69), dessen Eintreten für diese, so wie für andere Kunst, sich durch die sogenannte *Renaissance*periode bezeichnet, — diese bleibt, in Folge des Zusammenhangs dieser Kunst mit der Religion (170), nothwendig so lange eine unsichere und schwankende, so lange nicht innerhalb der christlichen Weltreligion die für das zur Männlichkeit und Mündigkeit der Vernunft heran-

gereifte Gesammtbewußtsein der modernen Welt sich eignenden Cultusformen gefunden sind. Erst von diesen nämlich ist zu erwarten, daß durch sie innerhalb des für alle Entwickelung architektonischer Typen entscheidenden Gebietes religiöser Baukunst eine Neuschöpfung stilistischer Grundformen ermöglicht werden wird. Bis dahin ist und bleibt die Ausübung dieser Kunst nur auf die Erfindung im Besonderen und Einzelnen innerhalb der geschichtlich vorhandenen Typen und Stilformen angewiesen, und bedingt, wie solche Erfindung es ist, durch die Eigenthümlichkeit der realen Bauzwecke, wird sie eine reichere Productivität einstweilen nur in denjenigen Gebieten weltlicher Baukunst entfalten können, innerhalb deren auch in der geschichtlichen Gegenwart eine lebendige Fortbewegung realer Zweckthätigkeit stattfindet.

b) Die Bildhauerkunst.

178. Durch ihr Eintreten in das Element der Räumlichkeit, der Sichtbarkeit, erwächst für die bildende Kunst von vorn herein eine ausdrückliche Berührung mit den Gestalten der äußeren Wirklichkeit, ähnlich, wie für die Tonkunst eine solche sich ergiebt aus dem Gebrauche der menschlichen Stimme als natürlichen Mittels der Tonerzeugung. Die bildende Kunst, im Gebiete der Architektur nur erst noch beschäftigt mit abstract rhythmischer (166), der äußeren Wirklichkeit zwar teleologisch verknüpfter (167 f.), sonst aber in ihren ästhetischen Eigenschaften von ihr unabhängiger Gestaltenbildung: sie trägt, eben zufolge jener Berührung, in sich auch die weitere Möglichkeit, in dem fortschreitenden Werke solcher ihrer Gestaltenbildung ausdrücklich zusammenzutreffen mit der Gestaltenbildung der natürlichen Wirklichkeit. Sie wird von dieser Möglichkeit Besitz ergreifen, sobald sie gewahr wird, wie ein Theil jener natürlichen Gestaltenwelt, bereits in der äußeren Natur (94 ff.) Träger einer Schönheit, welche man auch dort mit dem Namen der

plastischen (96) zu bezeichnen pflegt, auf entsprechende Weise auch ihr als reale Unterlage einer selbständig von ihr hervorzurufenden Schönheit dienen kann.

179. Die sichtbaren, körperlichen Gestalten der organisch lebendigen Natur, genau in dem Maße, in welchem schon der bildende Naturgeist in sie die Fülle der von dem schöpferischen Gottesgeiste an ihn übertragenen ästhetisch productiven Kräfte ergossen hat, — sie werden demzufolge auch für die Kunst Gegenstand einer, in dem Begriffe der bildenden oder zeichnenden Kunst, über die Architektur hinaus eine weitere Bereicherung durch neu hinzukommende Bestimmungen mit sich führenden, und demzufolge den Begriff neuer, eigenthümlicher Formen dieser Kunst bedingenden Nachbildung. Solche Nachbildung hat jedoch auch hier so wenig, wie in irgend einem anderen Kunstgebiete (123), die Bedeutung unmittelbarer Entlehnung einer schon unabhängig von der Kunst vorhandenen Naturschönheit durch äußere, mechanische Nachahmung naturschöner Individualgebilde. Es schafft vielmehr die Kunst auch hier aus eigener, selbstständig productiver Kraft den sichtbaren ästhetischen Schein eines lebendigen Gebildes, dessen äußere und innerliche Structur sie der Natur abgesehen hat, nicht als eine bereits in der Natur verwirklichte Schönheit, sondern eben nur als Mittel für die Verwirklichung einer solchen.

180. Bereits innerhalb der Architektur wird demzufolge die rhythmische Erfindung in dem von den structiven Gesetzen und von den realen Zwecken ihrer Werkthätigkeit unberührten oder nur oberflächlich berührten ästhetischen Beiwerke, der sogenannten Ornamentik (163), wie von selbst und unwillkührlich zu einem leichten Spiele mit den von ihr nur flüchtig und ungenau nachgebildeten Gestalten der lebendigen Natur, ähnlich, wie wir hie und da die Instrumentalmusik, unbeschadet ihres rein ästhetischen Ernstes, zu einem Spiel mit den in Laut- und Klangerscheinungen sich kundgebenden Lebensbewegungen der Wirklichkeit

fortgehen sehen. Verselbstständigt aber und abgelöst von den eigenthümlichen Gesetzen der Architektur, insbesondere von der specifisch architektonischen Grundform der Symmetrie (165), tritt sodann die Naturwahrheit oder Naturtreue solcher Nachbildung als das gesetzlich bedingende Grundmoment oder Grundmerkmal der zweiten Hauptformation unter den Künsten der Sichtbarkeit, der Plastik oder Bildhauerkunst (Sculptur, — bildende Kunst im engsten Wortsinn) auf.

181. Unbeschadet solcher Verselbstständigung bleibt jedoch, in Folge des gemeinsamen Darstellungselementes beider Künste, ihr Zusammenhang unter einander ein enger, und ein Zusammentreffen beider in dem Ziele einer ästhetischen Gesammtwirkung nicht nur möglich, sondern selbst gefordert. Eine jede der beiden Künste ist durch ihre Natur darauf angewiesen, sich durch die andere zu ergänzen; wie dem Bauwerk eine an geeigneter Stelle erfolgende Füllung seiner leeren Räume und Flächen durch Bildnerwerke, so ist dem Bildnerwerke eine architektonische Umgebung, ein architektonischer Hintergrund zur Vollkraft seiner Wirkung unentbehrlich. Es drückt sich solches Zusammengehören auch dadurch aus, daß die plastische Kunst, namentlich in ihren ausgedehnteren, figurenreicheren Darstellungen, davon beginnt oder dazu fortgeht, dieselben nur theilweise, nur in einer Richtung, von dem Hintergrunde einer architektonischen Fläche abzulösen (Haut- und Basrelief; auch die Möglichkeit untergeordneter Darstellungen der Art, wie Münzen, Intaglien, allerhand Schnitzwerk u. s. w., fallen unter einen entsprechenden Gesichtspunct).

182. Für diese Kunst tritt demnach, wie für die ganze Reihe der in begrifflicher Ordnung auf sie nachfolgenden, als wissenschaftliche oder (im höheren Sinne: 121) technische Basis ihrer Ausführung das Studium der lebendigen Natur an die Stelle dessen, was für Musik und Architektur jene Studien sind, welche dort die Möglichkeit einer künstlerischen (rhythmischen

und melodischen) Gestaltung im Elemente der abstract mathematischen Zeit- und Raumverhältnisse bedingen (128 ff. 162 ff.. Die Plastik setzt sich durch das Naturstudium in Stand, von Innen heraus, in Kraft derselben bildenden Principien, aus welchen in der lebendigen Natur die organische Körpergestalt entspringt, eine Schönheit zu erzeugen, analog der plastischen Naturschönheit des animalisch lebendigen, insonderheit des menschlichen Körpers (96), und in ähnlicher Weise individualisirt, wie diese, ebenso unabhängig jedoch von der empirisch gegebenen Schönheit irgend eines physisch Wirklichen, wie die Schönheit des musikalischen und die des architektonischen Kunstwerkes dies ist.

183. Die Kunst der Plastik vermag ihren Gestalten nicht das selbstständige, reale Leben zu verleihen, wodurch die Natur allerorten die Schönheit der ihrigen vermittelt. Sie würde, da eben durch dieses Leben die Schönheit der Naturgestalten in alle Wege bedingt ist, etwas Unmögliches unternehmen, wäre sie nicht durch die Macht des schöpferischen Genius und durch die Bildung, welche dieser Genius im Elemente der weltgeschichtlichen Ideale gewinnt, in Stand gesetzt, auf Grund jener Naturstudien in das Innere des zeugenden Gemüthes der Gottheit einzudringen, und dort die idealen Grundzüge jener Gestalten zu erlauschen, welche der göttliche Schöpferwille in der creatürlichen Natur zu verwirklichen trachtete. In der Reinheit und intensiven Vollständigkeit dieser idealen Züge die Natur zu überflügeln: das liegt eben so unzweifelhaft in ihrem Vermögen und in ihrer Aufgabe, wie sie dagegen nach der andern Seite, in Bezug auf die der Naturschönheit als solcher eigenthümliche, allseitige und unmittelbare Lebensfülle, auf jedwede Rivalität mit der wirklichen, lebendigen Natur verzichten muß.

184. Ausdrücklich durch diese Idealität ihres nachbildenden Schaffens wird die Bildnerkunst in Stand gesetzt, mit der specifischen Schönheit der Lebensgestalt auch die an und für sich unorganische Umgebung dieser Gestalt zu durchgeisten, sofern

dieselbe von den Formen und den Bewegungen der letzteren ihre Form erhält, das Lebendige also durch das Unlebendige hindurchscheint. Dies die ästhetische Bedeutung der Draperie in dem Bildnerwerke, deren Anwendung, gegenüber der Darstellung des Nackten, keineswegs auf die Seite der Forderungen realistischer Naturtreue, sondern gerade umgekehrt auf die Seite der idealen Forderungen zu stehen kommt, indem der schöpferische Geist, welcher aus dem Princip ihrer Lebensbewegungen heraus die Gestalt erschafft, sich in dieser indirecten Darstellung eben so sehr, wie in der directen, zu bethätigen hat. Zugleich dient die Draperie vorzugsweise als Sitz für den selbstbewußten Ausdruck der symbolischen und allegorischen Beziehungen, deren das plastische Kunstwerk, eben um seiner idealen Bedeutung willen, nicht entbehren kann.

185. Die specifisch plastische Schönheit beruht nach dem Allen eben so, wie die specifisch architektonische (166), auf dem Rhythmus raumbegränzender, raumumschließender Linien und Flächen; auch sie kann in diesem Sinne noch in dem Begriffe der Eurhythmie eingeschlossen werden. Das Verhältniß der solchen Rhythmus constituirenden geometrischen Maßbestimmungen zu den Maßbestimmungen regulärer geometrischer Körper ist so hier, wie dort, ein schlechthin irrationales, incommensurables; aber die specifisch plastischen Maßbestimmungen sind auf entsprechende Weise äußerlich umgränzt durch die empirischen, auch ihrerseits schon irrationalen, incommensurablen Maßbestimmungen, in welche die schöpferisch bildende Natur die Gestalt des lebendigen animalischen Leibes, insbesondere die des menschlichen, eingefügt hat, wie die specifisch architektonischen es sind durch die rationalen oder geometrisch regulären Maßbestimmungen, welche durch das architektonische Gesetz der Symmetrie an dem Bauwerke gesetzt sind.

186. Ausdrücklich dieses letztere, das Gesetz der Symmetrie, hat jedoch in sofern eine mittelbare Geltung auch für die Kunst der Plastik, als eben dieses Gesetz, ausdrücklich in

derjenigen Bestimmung, die es zum Principe der ästhetischen Einheit des architektonischen Kunstwerkes macht (165), schon innerhalb der natürlichen Wirklichkeit die Bedeutung eines Naturgesetzes hat, wodurch die Einheit des animalisch lebendigen, insbesondere des menschlichen Körpers, nicht nach ihrer äußeren Erscheinung nur, sondern auch nach ihrem inneren Wesen, durchgehends bedingt wird. Auch für die Plastik ist demzufolge das symmetrische Sichentsprechen je zweier Hälften ihres Werkes in horizontaler Richtung durchgehendes Grundgesetz. Aber die Geltung dieses Gesetzes ist hier nur eine mittelbare; sie findet statt nur sofern der einheitliche ästhetische Charakter des Werkes durch die Natureinheit des nachgebildeten Gegenstandes bedingt ist, nicht wiefern er darüber hinausgeht, also nicht in Bezug auf die nur der freien rhythmischen Erfindung unterliegende *Stellung* und *Gebarung*, welche, als aufgehobene Bewegung, in dem plastischen Werke, nicht minder wie an der Lebensgestalt der Wirklichkeit, die Symmetrie desselben verhüllen.

187. Dieser natürlichen Symmetrie des organischen Körperbaues gegenüber, welche für sie nur empirische Voraussetzung ist, wie die Gesammtheit der Naturgesetze dieses Körperbaues, hat nun die Plastik zuvörderst die annoch allgemeine und abstracte, obwohl schon in das Gebiet specifisch ästhetischer Erfindung, *stilistischer* Erfindung (79 ff.) eintretende Aufgabe, die *rhythmischen Proportionsgesetze* aufzufinden, an welche bereits in der Natur die Schönheit der lebendigen Gestalt, insonderheit der Menschengestalt gebunden ist, und durch die eben deswegen für die Kunst als solche die Sphäre näher umschrieben wird, innerhalb welcher sie ihre individuellen Werke zu bilden hat. Für diese Proportionsgesetze, welche für das gesammte Bereich der Plastik einen stilistischen Typus, einen Stilcharakter begründen, den geschichtlichen Architekturstilen (172) vergleichbar, obwohl unmittelbarer, als diese, der empirischen Natur als solcher oder vielmehr deren schöpferischem Quell entstammend, ihr

schöpferisches Urbild (183) darstellend, hat sich auf demselben historischen Wege, auf welchem sie allmählig gefunden sind, der Ausdruck Kanon, plastischer Kanon, gebildet.

„Kanon", eine Athletengestalt des Polyklet, an welcher dieser Meister die Proportionsgesetze der schönen Menschengestalt zu demonstriren unternahm.

188. Innerhalb dieses stilistischen Gesetzes also liegt die specifische Aufgabe der Plastik für ihre einzelnen, individuell abgeschlossenen Werke: die ästhetische Gestaltung, die Formenschönheit des menschlichen Körpers und nebenbei auch solcher animalischen Körper, welche durch den organischen Typus ihres Knochenbaues dem Menschen zunächst gestellt sind. Bis zur Entdeckung dieses Stilgesetzes, des plastischen Kanon, welche geschichtlich in die erste große Hauptperiode hellenischer Kunstentwickelung fällt, hat alle Uebung der plastischen Kunst, vom ästhetischen Gesichtspunct angesehen, nur noch die unselbstständige Bedeutung architektonischer Ornamentik.*) Dagegen stellt sich sogleich in dieser Vorentwickelung bereits die der religiösen Bedeutung der Baukunst analoge Bestimmung auch der Plastik zum Organ für die Offenbarung religiöser Ideen heraus, und an eben dieser Bestimmung hängt denn auch für sie die Fülle des ästhetischen Gehaltes, welchen sie in ihre Gebilde hineinzulegen hat.

Dies und das zunächst Folgende gilt, wie von der ägyptischen und vorderasiatischen, so auch von der ältesten griechischen Plastik bis um das Jahr 500 v. Chr.

189. Was nämlich für die Baukunst die Stellung als organisches Mittel für die praktischen Zwecke des Religionslebens (170 f.), das Entsprechende ist für die Bildnerkunst die ausdrückliche, selbstbewußte und freie Beziehung der plastischen Formenschönheit auf eine dem menschlichen Auge nicht empirisch vorliegende, in den unsichtbaren Tiefen der göttlichen Wesenheit verborgen liegende, aber eben durch die schöpferische Thätigkeit der Kunst zu sichtbarer Erscheinung zu bringende Gestaltenwelt.

Auf diese Beziehung gründet sich das eigenthümliche geschichtliche Verhältniß dieser Kunst zu der Götter- und Heroenwelt des griechischen Alterthums, zu dem antiken oder classischen Ideal (61 f.), und damit die geschichtliche Stellung derselben zu dem organischen Ganzen der Kunstentwickelung im Menschengeschlecht.

190. Mit gleicher organischer Nothwendigkeit nämlich, wie die religiöse Entwickelung des Menschengeschlechts durch das Stadium jener specifisch ästhetischen Gestaltung des religiösen Gesammtbewußtseins hindurchgeht, als deren Verwirklichung wir das mythologische Ideal des hellenischen Polytheismus erkannt haben: mit gleicher oder ähnlicher Nothwendigkeit geht aus dieser Idealwelt die weitere Ausprägung ihres Inhalts zu jener sichtbaren, künstlerischen Gestaltengruppe hervor, welche das Ergebniß geschichtlicher Kunstentwickelung im griechischen Alterthum ist. Die Werke der plastischen Kunst haben dort unmittelbar die Bedeutung von durch die Kunst in die Sichtbarkeit für das menschliche Auge hereingetretenen Götter- und Heroenleibern, und sie entsprechen dieser Bedeutung dadurch, daß sie aus dem Innern des schöpferischen Genius heraus, nicht durch äußere Nachahmung eines empirisch Wirklichen, dem äußeren sichtbaren Materiale der Kunst, dem Erze oder Steine, die Züge einer idealen Leibesgestaltung einbilden, welche in eben so schöpferischer Einbildungskraft, zwar auf Grund der wirklichen lebendigen Natur, sofern bereits diese ihrem edelsten Erzeugnisse das Ebenbild der Gottheit aufgeprägt hat, aber nicht in bloßer Nachahmung dieser Natur, der Mythus ihnen vorgezeichnet hat.

191. Wesentlich nur in dieser specifisch religiösen Richtung gewinnt der Stil der Plastik (187) die lebendige Inhaltsfülle, welche dem abstracten Gesetze seiner Formenschönheit entspricht und demselben erst seine wahre und eigentliche Bedeutung giebt. Wie in der Architektur (170 ff.), so erfolgt auch in der Plastik nur von diesem Höhepuncte einer unmittelbar mit der Religion

in Eins gesetzten Kunstübung aus die weitere geschichtliche Ausbreitung der specifisch plastischen Kunstthätigkeit über das ganze weite Bereich der durch ihre Natur ihr zugänglichen Gestaltenwelt. Die Möglichkeit einer stilistischen, stilisirten, somit in Wahrheit idealschönen Gestaltenbildung ist auch da, wo die Plastik von jener Höhe herabsteigt und sich in einer Reihe von Abstufungen, bis zur Porträtstatue und Porträtbüste herab, der empirischen Wirklichkeit nähert, durch jenen Ausgangspunct bedingt.

c) Die Malerei.

192. Architektur und Plastik haben unter einander dies gemein, daß ihre Arbeit unmittelbar auf die sichtbare Gestalt als solche gerichtet ist, d. h. (157) auf die nach allen Richtungen bestimmte, in festem, obgleich einer Bewegung entstammenden, doch nicht selbst bewegten Dasein beharrende Raumgränze, welche den von einem sinnlich wahrnehmbaren Dasein erfüllten Raum von der übrigen Unendlichkeit des Raumes abscheidet. Sie arbeiten, wie es die allgemeine Bestimmung der bildenden Kunst ist (156), für den Gesichtssinn, oder genauer, für den geistigen, ästhetischen Sinn des Menschen, wiefern er sich in das leibliche Organ des Gesichtssinnes hineinlegt. Aber sie arbeiten dafür nicht unmittelbar, sondern mittelbar; nicht durch das unmittelbare Element des Sehens, welches überall nur das Licht und die Farbe ist, sondern durch das Element, welches seinerseits der Besonderung des Lichtes zur Farbenerscheinung, und hiermit auch dem Sehen, der Sichtbarkeit, zum Grunde liegt und sie bedingt, durch die, kraft der Arbeit des Geistes in ihr, sich räumlich begränzende, gestaltende Materie oder Masse.

193. Von dieser Arbeit schreitet nun die dritte der bildenden Künste, die Malerei, ausdrücklich fort zur Arbeit im Elemente des Sehens unmittelbar als solchem. Sie nimmt

zu diesem Behufe das Element materieller Gestaltung oder Raumbegränzung in sich auf; aber nur als *aufgehobenes*, nicht an und für sich selbst, sondern in seinen Wirkungen, in der nicht in gleicher Weise, wie die Materie, den Raum erfüllenden, sondern in der Weise des Lichts nur von den raumerfüllenden, das Licht zurückstrahlenden Körpern durch den Raum sich hindurchbewegenden *Farbenerscheinung*. Sie macht diese Wirkung der körperlichen Gestalten auf das Licht zu ihrer eigenen, indem sie das im Licht erscheinende Farbenbild dieser Gestalten ausdrücklich *als* Bild, ausdrücklich in der Zweiheit der Dimensionen, wie es sich auf der Sehfläche des menschlichen Auges projicirt, durch materielle Mittel zwar, aber nicht als wirklich materielle, nach der Dreiheit der Dimensionen des Raumes ausgedehnte Körpergestalt, auf eine durch das Medium des Lichtes in entsprechender Weise, wie in der äußern Natur und in den beiden andern bildenden Künsten die wirklichen Körper, mit der Sehfläche des Auges correspondirende körperliche Fläche zeichnet.

194. Die Malerei ist somit noch in einem engern Sinne, als jene ihre beiden Schwesterkünste, *zeichnende* Kunst; sie vollzieht jene Reduction der drei Dimensionen des wirklichen Raumes auf die zwei des erscheinenden, des wirklichen Körpers auf die Flächenerscheinung, wirklich in ihrem künstlerischen Thun, welche [Reduction] den beiden andern eben nur als Voraussetzung zum Grunde liegt (157). Aber zu dieser *negativen* Seite tritt als ein jenen beiden Künsten Fremdes, *Positives* hinzu: die Ausfüllung der den Raum nur umgränzenden, nicht erfüllenden Linienumrisse des Bildes durch das den Flächenraum, wenn auch nur auf ideale Weise, nicht auf reale, erfüllende Element der *Farbe*, in welchem das Dasein des Körpers, der körperlichen Gestalt, nicht zwar an und für sich selbst, wohl aber für das sehende Auge — und nur hierauf kommt es in der Kunst als solcher an — enthalten ist.

195. Mit der Plastik theilt die Malerei die Forderung der Naturtreue ganz im entsprechenden Sinne, wie der dort (182 f.) entwickelte: die Forderung eines derartigen Naturstudiums, wodurch die Kunst, in Stand gesetzt wird, nicht, die sichtbaren Gestalten der natürlichen Wirklichkeit nur äußerlich nachzubilden, sondern, in einem dem schöpferischen Geiste, aus welchem die sichtbare Natur sammt der als Eigenschaft ihr inwohnenden Schönheit hervorgegangen ist, analogen, in seinen Zielen mit ihm zusammentreffenden Geiste, sie, doch eben nur als Gestalten, als Bilder, für das sehende, durch eben jene schöpferische Einbildungskraft, welche die Bilder hervorruft, durchgeistete Auge selbstthätig zu erzeugen. Aber es ergeht diese Forderung an die Malerei in einem weiteren Umfange. Nicht blos die Menschengestalt, die Lebensgestalt des animalischen, zum selbstbewußten Geistesleben sich steigernden Organismus, sondern die gesammte sichtbare Natur soll, als Lichtbild, als im Lichte schwimmendes Farbenbild, in dem hier bezeichneten, durch allseitiges Studium der sichtbaren natürlichen Wirklichkeit bedingten Sinne, aus ihrer schöpferischen Thätigkeit hervorgehen.

196. Das Element der Farbe hat in der Kunst nicht die Bestimmung, weder, wie der Ton, als Element einer selbstständigen Schönheit aufzutreten, ohne den Hintergrund körperlicher Formen- oder Gestaltenschönheit, noch auch, zu dem selbstständigen Dasein, welches die letztere in den Künsten der Architektur und Plastik gewinnt, auf gleiche Weise, wie in der wirklichen lebendigen Natur, als ebenbürtiges und gleichwesentliches Moment ihrer Vervollständigung hinzuzutreten. Das Erstere nicht, weil die Farben nur als beharrende Eigenschaften der in ihren Formen beharrenden materiellen Körperlichkeit zu einer entsprechenden Vollständigkeit ihrer Erscheinung gelangen, wie die Töne als zeitlich vorübergehende, sich von dieser Körperlichkeit ablösende und in ihrer relativen Verselbstständigung auch der Gewalt des Menschengeistes unterliegende Bewegungs-

erscheinungen. Das Letztere nicht, weil die Farbe, auch als beharrende Eigenschaft der Körper, nicht die entsprechende Unabhängigkeit, wie die Form, von der äußeren Lichtbewegung gewinnt, durch welche sich, auch in der äußern Natur, ihre ästhetisch Wirkung auf das Auge des Menschen bedingt.

Die specifische Schönheit des Colorits ist es wohl hauptsächlich, was man als das musikalische Element der Malerei zu bezeichnen pflegt.

197. Soll also, wie dies in der allgemeinen Aufgabe der bildenden Künste als Künste der Sichtbarkeit liegt, die Farbe als Grundelement einer selbstständigen Kunstschönheit auftreten, so kann dies nur dadurch geschehen, daß die Fixirung der an und für sich flüchtigen Farbenerscheinung an den Formen der Köperwelt in unmittelbaren, lebendigen Zusammenhang gebracht wird mit dem ästhetisch productiven Geschäft der Zeichnung, d. h. der Reduction der körperlichen Formen auf die Erscheinung für das Auge als solches, auf die Flächenerscheinung. Die Form, statt als selbstständiges Element der Schönheit die Schönheit der Farbe, welche so nicht eine gleichartige Sebstständigkeit würde gewinnen können, zu tragen, wird umgekehrt zu einem organischen Momente in der Farbenschönheit, und sichert, vollständiger als es in der realen Natur dazu kommen kann, der letzteren ihre Selbstständigkeit, ihr organisches Beharren. So in der Malerei, während dagegen in der Architektur und Plastik die Farbe nur als untergeordnetes Moment zum Behufe der Verdeutlichung der Formenschönheit, ihrer energischen Hervorhebung für den menschlichen Gesichtssinn, einen Platz finden kann und soll.

Dies die Bedeutung der Farbenverzierungen in Architektur und Plastik der Alten. Bei den Aegyptern ist die unabgeklärte Vermengung der drei bildenden Künste sowohl Grund als Folge ihrer Unvollendung.

198. Zu denjenigen Momenten des Naturstudiums, welche nach Obigem die Malerei mit der Plastik gemein hat, tritt demzufolge als eigenthümliche, das Wesen dieser Kunst bedingende Forderung das Studium nicht allein der realen körperlichen Natur in jenem weiteren Umfange hinzu, wie sie für die Malerei

zum Gegenstande der Nachbildung wird, nicht allein das Studium der Farbe und der natürlichen Lichtwirkung in ihrem ganzen Umfange, sondern insbesondere auch das Studium jener mathematischen und physikalischen Gesetze, unter welchen sich von den sichtbaren Gegenständen subjectiv im Auge des Menschen das Sehbild erzeugt, — der Gesetze der Optik. Es erwächst hieraus, als eigenthümliche wissenschaftliche Basis für die Malerei, jenen wissenschaftlichen Grundlagen entsprechend, welchen wir überall auch bei den andern Künsten begegnet sind und die zum Theil auch für die Malerei ihre Bedeutung behalten, der Begriff der Perspective, in seiner doppelten Gestaltung, als Linien- und als Luftperspective, die eine wie die andere eben nichts anders, als die praktische Anwendung der optischen Gesetze auf die Technik der Malerkunst.

Der Ausdruck „Perspective" ist hier in etwas weiterem Sinne genommen als sonst gewöhnlich. Perspectivische Verhältnisse, Gesetze der Perspective, kommen auch schon bei Zeichnung und Colorit der einzelnen Gestalt in Anwendung, keineswegs nur bei den landschaftlichen oder architektonischen Fernen. Auch die richtige Vertheilung von Licht und Schatten kann in den Begriff der Perspective eingeschlossen werden.

199. Solchergestalt stellt sich die Malerei, von dem Standpunct betrachtet, welcher sich aus dem Begriffe eben nur ihrer realen Bedingungen ergiebt, als Nachahmung, Nachbildung der sichtbaren Natur in ihrem ganzen Umfange dar, nicht blos, wie die Plastik, nur gewisser besonderer Gestalten dieser Natur; als Nachbildung ausdrücklich nur für das menschliche Auge, nicht, wie die Plastik, nebenbei auch für den Sinn des Gefühles, so daß, wie in der Plastik, die Bestimmung für das Auge, von diesem Standpunct angesehen, eben auch nur als eine beiläufige, als eine so zu sagen zufällige erschiene. Die Malerei, um der ästhetischen Bestimmung zu genügen, welche ihr durch ihre Stellung im Gesammtbereiche der Kunst angewiesen ist, darf es nicht verschmähen, in der ihr eigenthümlichen Weise alle Gegenstände der sichtbaren Natur nachzubilden, auch die

an und für sich ästhetisch gleichgültigen, ja widrigen und häßlichen; liegt doch schon in der Art und Weise ihrer Nachbildung ein Moment der Idealität, welches sie vor ihren Schwesterkünsten voraus hat. Sie idealisirt die Gegenstände zwar noch nicht in dem specifisch ästhetischen, wohl aber in dem allgemein logischen Sinne dieses Wortes, indem sie sie von der Last der körperlichen Materie befreit und sie auf die bloße Erscheinung oder Objectivität für den Gesichtssinn zurückführt.

200. Eben an diesen Begriff einer logischen Idealität, die schon in ihrem technischen Verfahren liegt und mit der ihr eigenthümlichen Bestimmung zur Universalität der Naturdarstellung im Zusammenhange steht, — eben hieran knüpft sich nun aber für die Malerei die höhere Forderung einer specifisch ästhetischen Idealität, die, obwohl an sich selbst mit aller Kunst ihr gemein, doch eben durch jene ihr eigenthümliche Eigenschaft auch eine eigenthümliche Bedeutuug für sie gewinnt. Nicht, wie die Plastik, nur auf einen bestimmten Kreis sichtbarer Naturgestalten, sondern auf die Gesammtheit der sichtbaren Natur als Gegenstand ihrer Nachbildung hingewiesen, hat sie die Bestimmung, diese Gesammtheit dem menschlichen Auge in demselben Lichtglanze der Schönheit erscheinen zu lassen, in welchem sie sich (vgl. 83 ff.) bei Schöpfung der Welt dem inneren Schauen, dem schöpferischen Auge der Gottheit darstellte, und nicht blos in dem Einen Momente der Urschöpfung, sondern durch fortgesetzte Schöpferthätigkeit immer neu wieder darstellt, trotz der Störungen, welche der Gedanke der Urschöpfung immer wiederholt durch das spontane Wirken der materiellen, creatürlichen Mächte erfährt (86).

201. Wie nämlich die durch alle Weltzeiten ununterbrochene Schöpferthätigkeit Gottes auf jedweder Schöpfunfsstufe den vorhandenen Naturgebilden immer neue Gebilde entlockt und in das imaginative, prophetisch anticipirte Schauen dieser Gebilde die Gestalten der vorhandenen in einer Weise eingehen läßt, daß

auch ihre ästhetischen Mängel zu einem Elemente der Schönheit dieser neuen werden: dem entsprechend hat die Kunst der Malerei den Beruf, auch das in seiner ästhetischen Erscheinung an und für sich Bedeutungslose, ja Widrige und Häßliche, zur Schönheit zu verklären durch Aufnahme in einen Zusammenhang, wo seine Bedeutungslosigkeit, seine Widrigkeit und Häßlichkeit sich *aufhebt*, indem sie zur Stütze und Trägerin, zum organischen Lebensmomente eines thatsächlich Schönen wird. Solche Aufgabe bedingt sich für sie eben durch jene logische Idealität (199 f.) ihrer Darstellungsweise, welche dem einzelnen materiellen Dasein seine Selbstständigkeit entzieht und es zum untergeordneten Momente einer nur in dem Schauenden und *für* den Schauenden existirenden Licht- und Farbenerscheinung herabsetzt.

Die Sätze des *Lessing*'schen *Laokoon* zur Bezeichnung der bildnerischen Schönheit, im Gegensatze der poetischen, leiden eine strenge Anwendung nur auf die Plastik, nicht auf die Malerei.

202. Eigentlicher Sitz der malerischen Schönheit ist demzufolge nicht die besondere, einzelne Körpergestalt, oder eine Gruppe, eine Mehrheit solcher Gestalten, wie in der Plastik, sondern ihr *Verhältniß* zu einander, ihre wechselseitige *Beziehung* auf einander. Wie die Bilder dieser Gestalten in dem allgemeinen Lichtstrom nicht sowohl aufgelöst, als vielmehr von ihm, eben nur *als* Bilder, getragen schwimmen: so erscheinen sie in dem Werke des Mälers auch geistig als getragen von dem Einen Strome des schöpferischen Schauens und des schauenden Schaffens; jede einzelne Gestalt als Gegenstand solches Schauens und solches Schaffens nur zugleich mit andern Gestalten, mit diesen verbunden zu einer ästhetischen Gesammtwirkung, welche nicht blos als Summe der Wirkungen, die von den einzelnen Gestalten für sich ausgehen, zu begreifen ist. Solche Gesammtwirkung eben ist das Ziel des künstlerischen Schaffens in der Malerei; die Schönheit der einzelnen Gestalt kommt dabei nur so weit in Betracht, als sie dieser Gesammtwirkung dient;

dagegen ergießt sich anderseits der Strom der eigenthümlich malerischen Production, mit einer Schönheit eigenthümlicher Art sie erfüllend, auch über solche Gestalten, welche von plastischer Schönheit Nichts, oder selbst das gerade Gegentheil davon, besitzen.

203. Zwischen der Schönheit des Malerwerkes und der des plastischen, auch gewissermaßen des architektonischen Werkes, findet nach dem allen ein analoges Verhältniß statt, wie in der Natur zwischen der physiognomischen Schönheit (97 ff.) und derjenigen, welche wir auch dort schon (96) mit dem Namen der plastischen bezeichneten. Und so hat denn auch die Malerei, in ungleich weiterem Umfang und größerer Tiefe als die Plastik, die Fähigkeit und den Beruf, an derartigen Gestalten, die in der lebendigen Natur solchen Ausdruck besitzen, den physiognomischen Ausdruck zur Darstellung zu bringen. Indeß beschränkt sich der Beruf der Malerei nicht auf die objective Darstellung dieses Ausdrucks; sie kann vielmehr und sie soll durch den in alles Sichtbare sich hineinlegenden Geist ihrer schöpferischen Thätigkeit auch dem an und für sich Ausdruckslosen einen Ausdruck geben, und den an sich widrigen und häßlichen Ausdruck bestimmter Natur- und Menschengebilde in der schon im Allgemeinen bezeichneten Weise (201) zu einem Elemente des aus ihrem Werke athmenden Gesammtausdrucks verwenden.

204. Da in allem Sehen das unmittelbar Gesehene oder Geschaute nur die in steter Bewegung, in stetem Wechsel begriffene Erscheinung ist — so namentlich auch bei allem Physiognomischen; die beharrenden Formen der räumlichen Gestalt dagegen sind Gegenstand des Sehens stets nur mittelbar, aber Architektur und Plastik machen eben dieses durch die Anschauung für sie Vermittelte zu einem Unmittelbaren —: so kann auch die Malerei als die eigentliche Kunst des Sehens oder Schauens nicht anders, als ihre Gegenstände in einem bestimmten Momente der Bewegung, des äußern und innern

Geschehens zur Darstellung bringen. Aber indem sie diesen Moment zu einem in der natürlichen Wirklichkeit ihm fremden Beharren fixirt, so erwächst daraus für sie die Aufgabe, in diesem Beharrenden die vorangehenden und nachfolgenden Bewegungen als nothwendige oder als mögliche hindurchscheinen zu lassen und so ein eigenthümliches Mittlere zwischen Bewegung und Ruhe, Bewegung in der Ruhe, Ruhe in der Bewegung, nicht für das leibliche, sondern für das geistige Schauen, für das Schauen in der Einbildungskraft, zu erzeugen. Man kann diese Aufgabe, nach Analogie der räumlichen (198), mit dem Namen einer zeitlichen oder geistigen Perspective bezeichnen. Aus der Natur dieser Aufgabe ergiebt sich aber, daß die Bewegungen, die solchergestalt im Hintergrund dieser geistigen Perspective erscheinen sollen, nicht solche sein dürfen, die, wie dies überall bei historischen Begebenheiten im engern Sinne, welche sich eben darum zur Darstellung für Malerei nicht eignen, der Fall ist, mit der dargestellten Situation nur durch eine äußerliche, nicht in der Situation selbst zur Erscheinung kommende Causalverkettung zusammenhängen.

205. Mit dem Namen der historischen pflegt nichtsdestoweniger gerade diejenige Abzweigung der Malerei bezeichnet zu werden, welche sich die höchsten und umfassendsten innerhalb des Bereiches dieser Kunst erreichbaren Aufgaben stellt. Aber dieser Ausdruck hat hier eine andere, eine ausdrücklich für die specifischen Aufgaben der Malerkunst charakteristische Bedeutung gewonnen. Gleich der Architektur und Plastik nämlich (170, 188) hat auch die Malerei überall da, wo sie einen höheren Aufschwung nimmt, eine ausdrückliche Beziehung auf das Inhaltsgebiet der Religion, nur eben eine durch ihre eigenthümliche Natur bedingte und von den religiösen Beziehungen jener beiden Schwesterkünste sich unterscheidende. Auch sie wird durch diese Beziehungen in ein weit und tief greifendes Verhältniß zu den mythologischen Idealgebilden gesetzt, und veranlaßt, ihren Dar-

stellungen, ähnlich wie die Plastik, diese Gebilde zum Inhalt zu geben; eben für die eigenthümliche Art und Weise, wie sie dies thut, hat sich der Name historische Malerei zum bezeichnenden Ausdruck gestaltet.

206. Zu dem Historischen der Malerei verhält sich demzufolge, ganz eben so, wie zu dem Historischen des Mythus, alles äußerlich Geschichtliche überall nur als Einkleidung, als symbolische Hülle. Von dem Elemente symbolischer und allegorischer Gedankendarstellung ist die ächte Malerkunst, namentlich die historische, überall durchdrungen, noch weit tiefer und innerlicher durchdrungen, als (184) die Plastik, und es bildet solches Element zu dem realistischen der Natur- und Geschichtswahrheit keineswegs einen äußerlichen, überall nur einen inneren Gegensatz. Eben um dieser seiner immanent ästhetischen Bedeutung willen darf dieses Element malerischer Allegorie und Symbolik nicht in ein trocken prosaisches Verstandesspiel ausarten, so wenig wie die Naturtreue in bloße Nachahmung der natürlichen Wirklichkeit.

207. Die Malerei kann es nicht in gleicher Unmittelbarkeit, wie (190) die Plastik, unternehmen, den unsichtbaren, nur in schöpferischer Imagination entworfenen Göttergebilden des Mythus sichtbare Leiber anzubilden. Denn alle sichtbare Gestalt hat für sie eben nur die Bedeutung eines Vorausgesetzten, Nachgebildeten; was sie wirklich schafft, das ist in alle Wege vielmehr nur (203 f.) der Ausdruck, die Bewegung dieser Gestalt in ihrem Zusammenhange mit der gesammten Welt der Sichtbarkeit. Darum ist sie auch, wo sie Göttliches darstellt, mehr angewiesen auf die lebendige, unendlich bewegte, über die Gestalten der Sichtbarkeit als gemeinsamer Ausdruck in den Wechselbeziehungen dieser Gestalten sich verbreitende Einheit dieses Göttlichen, als auf die Spaltung dieser Einheit in eine Vielheit individueller Gestalten. Auch durch die malerische Darstellung heidnisch-mythischer, zu äußerer oder innerer Handlung bewegter Gruppen

weht ein monotheistischer Zug; ganz besonders aber eignet sich aus eben diesem Grunde zum Gegenstande historischer Malerei die religiöse Sagenwelt des Christenthums und der mittelalterlichen Romantik (63 ff.)

208. Von der Welt des christlich-mythologischen, des romantischen Ideales nämlich kann man sagen, daß sie in ganz entsprechender Weise der malerischen Darstellung vorgebildet ist, wie die Welt des antiken Ideales der plastischen. Wie nämlich in dem antiken Ideale auf den Götter- und Heroengestalten als solchen, so ruht das geistige Schwergewicht dort auf dem Ausdruck und der Bewegung der entsprechenden Gestalten in ihrer wechselseitigen Beziehung auf einander und auf den unsichtbaren Hintergrund der einigen Gottheit, und so wenig dieser Ausdruck, diese Bewegung im eigentlichen Sinne geschichtliche That und Begebenheit ist, so hat sie doch eine durchgängige Beziehung auf die wirkliche Geschichte, nicht blos jene symbolische, die (61 f.) auch in der antiken Mythologie schon enthalten ist, sondern eine in das klare Bewußtsein des wirklichen Geschichtsinhalts eingegangene und mit den Elementen dieses Bewußtseins durchdrungene.

209. Und damit nun öffnet sich der Malerei als Gegenstand ihrer Darstellung vorab das gesammte Bereich des realen, geschichtlichen Menschendaseins in der Unendlichkeit seiner sichtbaren Erscheinung; nur daß sie diese Erscheinung nicht sowohl (wie die Poesie, s. unten) nach der Seite ihres zeitlichen Causalverlaufes, als vielmehr (204) nach der Seite jenes perennirenden inneren Geschehens, welches sich in der ruhenden Situation zum sichtbaren Ausdruck bringt, aufzufassen und darzustellen hat. Die directe Beziehung auf das unsichtbare Göttliche, welche, auf den höheren Stufen der Historienmalerei, sich überall durch ausdrückliche Anknüpfung an die Gebilde der mythologischen Ideale, sei es der antiken oder der christlich-romantischen, vermittelt, — sie wird, beim Verlassen des Bodens dieser Ideale, beim Herabsteigen

in die Sphäre der gemeinen Lebenswirklichkeit und des Porträts, wie solches in der Geschichte der Malerei, eben so wie in jener der Plastik (191), überall erst nachfolgend, mittelst einer auf jenem Boden gewonnenen stilistischen Haltung eintritt*), mehr und mehr zu einer indirecten, und diese indirecte Beziehung vermittelt sich dann hier wesentlich durch eine gesteigerte Kunst des Colorits und des Helldunkels (der nicht blos physisch richtigen, sondern specifisch ästhetischen Licht- und Schattenvertheilung), als worin sich vorzugsweise die der Malerkunst eigenthümliche Schönheit des Ausdrucks (203 f.) bethätigen kann.

*) Alle ächt ästhetische Malerei beginnt mit der Historie und bildet sich in dieser ihren Stil. Porträt, Genre, Landschaft, Stillleben sind überall von späterer Entstehung und Ausbildung.

210. In die malerische Behandlung aller solcher Menschengestalten, deren Ausdruck zu jenem sichtbaren Ausdruck des Göttlichen, von welchem allein diese Kunst ihre höhere Weihe empfängt, in Misverhältniß steht, tritt als wesentliches Element der Humor (35 ff.) ein; die Darstellung solcher Gestalten gewinnt, wenn auch nur in leisem Anfluge, den Charakter des Komischen. Zum vorwiegenden Princip wird dieser Humor überall, wo die Auffassung rechter Art ist, in demjenigen Gebiete der Kunst, welches man der Historienmalerei unter dem Namen der Genremalerei entgegenzustellen pflegt; ein Name, der, wenn er eine mehr als nur äußerliche oder zufällige Bedeutung gewinnen soll, auf den Gegensatz gedeutet werden muß, welchen zur Universalität des in dem oben (205 ff.) bezeichneten Sinne Historischen die Enge und Beschränktheit der zur malerischen Darstellung gebrachten Wirklichkeit des gemeinen Lebens innerhalb der in eine unbestimmte Mehrheit von Gattungen und Arten auseinandergehenden Erscheinung dieser Lebenswirklichkeit bildet.

Die Porträtmalerei gehört nach einem ihrer Zweige der historischen, nach dem andern dem Genre an.

211. Zu diesen beiden Hauptzweigen der Malerkunst, der historischen und der Genremalerei, gesellen sich, theils als nothwendig ergänzendes Element der Werke dieser beiden, theils als weitere, selbstständige Verzweigungen, die Landschaft und das Stillleben: die erstere der landschaftlichen Naturschönheit (91 ff.) entsprechend, aber auch sie mit der Aufgabe, nicht diese Schönheit als ein Gegebenes durch blos äußerliche Nachahmung wiederzugeben, sondern sie aus dem schöpferischen Geiste heraus, der ihre lebendigen und belebenden Principien in sich trägt, in einem der lebendigen Gesammterscheinung der sichtbaren Natur in der Totalität ihrer Elemente entsprechenden, genetisch-organischen Zusammenhange neu für das Auge des Menschen zu erzeugen; das letztere, in die vereinzelten Erscheinungen der unbelebten Natur das Maß von Schönheit, deren sie innerhalb ihrer natürlichen Grenzen fähig sind, in gleicher Weise schöpferisch hineinlegend. Sie beide nehmen in dem Ganzen der Malerkunst nur eine untergeordnete Stellung ein, aus dem Grunde, weil der sichtbare Ausdruck des Göttlichen, den die Malerei vor Allem anzustreben hat, nur in der Erscheinung des Menschenlebens seinen Culminationspunct erreicht. Doch vermag die Landschaftmalerei, durch ausdrücklichen Anschluß an die Historie, welche dann in selbstständigen Landschaftbildern als Staffage auftritt, in unberechenbaren Graden der Annäherung an die höhere Kunststufe heranzutreten.

212. Auch die Malerei kann sich in gleicher Weise, wie die Plastik (180 f.), an die Baukunst anschließen, und es erwächst hieraus der Begriff monumentaler Malerei, welche sich auch in der Beschaffenheit der von ihr angewendeten äußeren, technischen Farbenmittel (Fresco-, Temperamalerei) von der Malerei des selbstständigen Staffeleibildes (bei den Neueren vorzugsweise Oelmalerei) zu unterscheiden pflegt. Doch ist solcher Anschluß nicht in gleicher Weise weder für sie, noch für die Baukunst, Bedürfniß, wie bei der Plastik; aus dem Grunde nicht, weil

der Gegensatz des individuell Lebendigen zu seiner an und für sich unorganischen Naturbasis, welcher allenthalben die Erscheinung des Schönen im Elemente der Sichtbarkeit bedingt, in das gegenständliche Bereich der Malerei eingegangen ist, während er dort eben nur durch den Gegensatz jener beiden Künste zum Ausdruck gebracht wird. Zur architektonischen Ornamentik (180) wird die Malerei namentlich in der Arabeske.

C. Die Dichtkunst.

213. Zu Tonkunst und bildender Kunst tritt als dritte Hauptform der Kunst überhaupt die Poesie, die Dichtkunst hinzu. Sie hat mit der ersteren die Unmittelbarkeit der zeitlichen Erscheinung des schöpferischen Genius als solchen, mit der anderen die Fülle des Weltinhaltes gemein, welche dieser Genius in die Sphäre seiner Schöpferthätigkeit hereinzieht. Sie erscheint in diesem Sinne als eine Vereinigung nicht sowohl jener beiden Kunstformen selbst, als vielmehr der Principien, aus welchen die Kunstformen hervorgehen und von welchen sie durchwaltet werden.

Poesie von ποιεῖν, ein Ausdruck, der nicht sowohl das eigenthümliche Wesen dieser Kunst, als vielmehr das allgemeine Wesen der Kunst überhaupt bezeichnet. Aber dasselbe gilt auch von den Ausdrücken Musik und Kunst, diesen letztern für bildende Kunst insbesondere gebraucht. Da überall drückt sich in dem Gebrauche solcher Worte von an und für sich universeller Bedeutung die speculative Wahrheit aus, daß in jeder besondern Kunst das allgemeine Wesen der Kunst überhaupt enthalten ist. — Das Wort Dichten kann man, wenn auch vielleicht nicht ganz sprachrichtig, in Zusammenhang bringen mit der Verdichtung der Dünne des reinen Gedankens durch die füllende Macht der Imagination.

214. Das künstlerische Element, das Darstellungsmittel, ist für die Poesie die Sprache, wie es für die Musik das Tonreich, für die bildende Kunst das Reich der sichtbaren Ge-

staltung ist. Als solches Darstellungsmittel hat die Sprache für die Dichtkunst nicht blos, wie für die Mythologie (58 f.), die Bedeutung eines äußerlichen, beziehungsweise zufälligen und daher gegen die einzelnen Gebilde, die aus geistiger Schöpferthätigkeit hervorgehen, sich gleichgiltig verhaltenden Mittels der Gedankenmittheilung. Vielmehr, es geht durch die Kraft der Poesie die innere, geistige Schönheit der Gedankenschöpfung ganz eben so in den sprachlichen Ausdruck, in alle besonderen und einzelnen, von dem schöpferischen Genius des Dichters aufgefundenen Gestaltungen und Wendungen dieses Ausdrucks ein, wie durch die Kraft der Tonkunst in die Tonfolgen und Tonverbindungen, durch die Kraft der bildenden Kunst in die sichtbaren, in Stein, Erz oder Farbe ausgeprägten Gestalten. Die Sprache wird durch die Poesie ganz eben so zu einem Elemente der Objectivität für die aus dem Innern des Menschengeistes hervorgehende Phantasieschöpfung, wie durch jene andern Künste die Tonwelt und die räumliche Gestaltenwelt.

Das Prädicat „poetisch", von Erzeugnissen anderer Künste gebraucht, bezeichnet die ächte künstlerische Idealität derselben im Allgemeinen und im Unterschiede von der besonderen technischen Virtuosität.

215. Aus diesem ihrem Verhältnisse zu dem ihr eigenthümlichen Darstellungsmittel ergiebt sich für die Dichtkunst zunächst der Begriff einer ihr eigenthümlichen Technik, welche auf die Behandlung der Sprache, auf ihre Herausarbeitung nicht blos zu einem äußerlichen Mittel, sondern zu einem lebendigen, mit dem geistigen Inhalte in Eins gebildeten Organe der schöpferischen Gedankenbewegung als solcher, gerichtet ist. Die Sprache schon an und für sich oder ihrem Begriffe nach ein beseelter Leib für das allgemeine Gedankenleben eines Volkes, eines größeren oder kleineren Menschenkreises, wird durch die Poesie zum individuellen Leibe ausgeprägt für das aus dem Mittelpuncte eines einzelnen schöpferischen Gedankens sich hervorentwickelnde Gedankenleben einer genialen Persönlichkeit, welches

eben dadurch den Charakter eines poetischen Kunstwerkes gewinnt.

216. Als Element der Objectivität, des gegenständlichen Daseins und Bestehens für jedweden Inhalt einer Geistesschöpfung, ist die Sprache ein Quantitatives oder Materielles, ein Zähl-, Meß- und Wägbares, nicht anders, wie die zeitliche Tonerscheinung, die räumliche Erscheinung des Sichtbaren. Diese Eigenschaft [der Sprache], welche in ihrem gemeinen, alltäglichen Gebrauche sich verbirgt hinter der unmittelbaren Lebendigkeit des in unablässigem Werden und Vergehen begriffenen sprachlichen Gedanken ausdrucks, — sie muß in der Poesie, in der poetischen Technik, ausdrücklich zur Erscheinung, zum Bewußtsein kommen. An dieser Forderung hängt für die Poesie die Bedeutung jener Formen, welche man, da sie der Poesie mit der Tonkunst gemeinsame sind, als das musikalische Element der Dichtkunst zu bezeichnen pflegt: des Metrum und des Rhythmus.

217. Die quantitative Natur, die Materialität der Sprachserscheinung wird anschaulich, wird zum Bewußtsein gebracht durch den der architektonischen Symmetrie (165) vergleichbaren, innerhalb gewisser Abschnitte gleichmäßig wiederkehrenden Wechsel von Längen und Kürzen der Sylben. Dies ist es, was mit dem Namen des Metrum bezeichnet wird. Wir können darin eines jener rationalen Erscheinungselemente erblicken, welche aller Kunst wesentlich sind, nicht als unmittelbare Verwirklichung, wohl aber als Vorbedingung ihrer Schönheit. Vorbedingung der Schönheit, nicht selbst Schönheit, ist die Form der gebundenen Rede in der Poesie, eine Vorbedingung, deren Mängel zwar auch durch andere Mittel der Veranschaulichung jener Eigenschaft der Spracherscheinung sich übertragen lassen, — so z. B. in den neueren, nach der Seite des Längenmaßes der Sylben weniger scharf ausgeprägten Sprachen durch den Gebrauch des Reimes, — die aber, als nothwendiges Gegengewicht gegen den freien Flug der Phantasie, nur in solchen Gränzgebieten

der Poesie entbehrt werden kann, wo dieser Flug, der Natur des Inhalts zufolge, enger unter die logischen und grammatischen Gesetze des Verstandes gebunden ist.

[Hierher gehört im Anhange Nr. 1, der Aphorism „Erklärung des Reimes".]

218. Wie die Bedeutung der Symmetrie in der Architektur, dem entsprechend hängt die Bedeutung des Metrum in der Poesie wesentlich daran, daß das Metrum seinerseits Gegenstand einer freien künstlerischen Erfindung ist, und daß innerhalb der durch das Metrum für die Form des einzelnen poetischen Kunstwerks bezeichneten Gränzen diese Erfindung fortdauert als productiv gestaltende Thätigkeit im sinnlichen Erscheinungselemente der Sprache. Damit gewinnt der Begriff des Rhythmus, dem wir bereits in den Gebieten der Tonkunst (131) und der bildenden Kunst (166, 185) begegnet sind, auch im Gebiete der Dichtkunst seine Stelle. Wesentlich nur in dem sprachlichen Rhythmus als solchem hat jener Reflex der künstlerischen Schönheit in das äußerliche, sinnlich wahrnehmbare Element der Sprache seinen Sitz, welchen man mit dem Namen des Wohlklanges oder Wohllautes zu bezeichnen pflegt.

219. Auch nach ihrer geistigen Seite betrachtet, als lebendiges Organ des Gedankenausdrucks, unterliegt die Sprache in ganz entsprechender Weise einer frei schaffenden, erfinderischen Thätigkeit der künstlerischen Imagination, wie nach der sinnlichen Seite, wo diese Thätigkeit sich durch den Rhythmus kund giebt. Das Thun und Schaffen des dichterischen Genius ist in diesem Sinne als die Fortführung des Werkes der Sprachschöpfung anzusehen. Dasselbe verhält sich zu dem organischen Gebilde der Sprache ganz entsprechend, wie das schöpferische Thun des musikalischen Genius zu der Tonleiter und überhaupt zu dem wissenschaftlichen Elemente der Musik (128 ff.), und wie das schöpferische Thun des architektonischen Genius zu den Baustilen (172).

„Die Sprache ist nicht gemacht, die Bestimmtheit des Einzelnen zu geben, aber der Dichter zwingt sie dazu, und daß er dies erzwingt, ist seine Meisterschaft. Die Sprache besteht aus der Combination festgewordener Elemente; sie kann also eigentlich das in sich Wechselnde nicht darstellen; der Dichter zwingt sie aber dazu auf indirecte Weise." Schleiermacher.

220. Die poetische Rede steht zu der prosaischen in einem Gegensatze hauptsächlich durch ihr Verhältniß zu den grammatischen und syntaktischen Gesetzen und Formen des sprachlichen Ausdrucks. Solches Verhältniß ist für die Poesie zufolge ihrer Natur ein freieres, als für die Poesie; sie macht insonderheit einen freiern Gebrauch von den die abstract logischen Gesetze der Denkverbindung ausdrückenden Redetheilen, und läßt dieselben zurücktreten hinter den bildlichen, anschaulichen Gedankenausdruck, gestützt auf die Kraft der Imagination, in deren Art und Weise es liegt, in die Unmittelbarkeit der Production einer innern Bilderwelt, die durch abstrahirende und reflectirende Verstandesthätigkeit erfolgende Vermittelung des Gedankenzusammenhanges einzuhüllen. Man pflegt diese Eigenschaft wohl auch, gegenüber dem musikalischen (216), als das malerische oder auch als das plastische Element der Poesie zu bezeichnen; wobei aber das Misverständniß fern zu halten ist, als läge es im Berufe der Poesie, mit der bildenden Kunst zu wetteifern in der Darstellung der sichtbaren Schönheit ausdrücklich als solcher.

221. Bei der Mehrheit der Volkssprachen innerhalb der geschichtlichen Menschenwelt ist jedwedes besondere Werk der Dichtkunst überall zunächst auf eine einzelne Sprache beschränkt und in sofern nicht von gleich allgemeiner Verständlichkeit für Alle, wie die Werke anderer Künste. Was im Bereiche der bildenden Kunst das Nachbilden fremder Werke, das Entsprechende leistet hier die Uebertragung eines Dichterwerkes in fremde Sprachen. Aber hier so wenig, wie dort, kann es je zu einer vollständigen Gleichheit der ästhetischen Eigenschaften des Nachbildes mit dem des Urbildes kommen; um des durchaus individuellen, organisch

geschlossenen Verhältnisses willen nicht, in welchem bei jedem ächten Kunstwerke die Ausprägung des Geistigen in den äußern Mitteln und Elementen der Darstellung zu dem geistigen Inhalte als solchem steht. Auch ist für jede einzelne Volkssprache der Umfang und die Tragweite ihrer Fähigkeit zum lebendigen Ausdrucke eines Ideengehaltes je nach der eigenthümlichen Beschaffenheit des letzteren eine eigenthümliche, und der Zusammenhang ihrer Ausdrucksformen mit Geist und Charakter des Volkes und der künstlerisch schöpferischen Persönlichkeiten innerhalb des Volkes ein stetiger.

Verlust, den die organische Anlage zur Poesie in manchen Sprachen erleidet bei ihrer Ausbildung zum Ausdrucksmittel für abstract verstandesmäßiges Denken. So z. B. das neuere Französisch.

222. In der Dichtkunst vollendet sich die doppelseitige Hineinbildung des Kunstideals in den Weltinhalt, des Weltinhalts in das Kunstideal, welche in der Stufenfolge der andern Künste, so wie wir sie angeordnet haben, sich allmählig vorbereitet. Nur im Elemente der Sprache ist ein allseitiger und vollständiger Ausdruck des Weltbewußtseins möglich: darum bedarf auch der künstlerische Genius des Darstellungselementes der Sprache, wenn aus seinem schöpferischen Thun die Erscheinung des wirklichen Weltinhaltes in der zugleich abbildlichen und urbildlichen Weise, wie der Begriff des Ideals dies mit sich bringt, hervorgehen soll.

223. In dem Begriffe sprachlicher Kunstdarstellung liegt eine dreifache Möglichkeit schöpferischer Offenbarung des mit dem Kunstideale in Eins gesetzten Weltbewußtseins. Entweder nämlich wird der Inhalt dieses Bewußtseins, dem künstlerischen Selbstbewußtsein gegenüber, als ein Daseiendes oder vielmehr als ein unablässig Werdendes, im Selbstbewußtsein des Künstlers sich Spiegelndes vorausgesetzt und kraft solcher Voraussetzung in die Vergangenheit zurückverlegt. Oder er wird mit diesem Selbstbewußtsein in Eins gesetzt: er erscheint in der Darstellung

als inwohnendes Moment dieses Selbstbewußtseins, und seine Erscheinung nur als Erzeugniß dieses letzteren. Oder endlich er wird als ein solches Product dem Selbstbewußtsein gegenüber zu gegenständlichem Dasein in unmittelbarer zeitlicher Gegenwart verselbstständigt. Aus dieser dreifachen Möglichkeit gehen die drei Grundformen der Poesie, die epische, die lyrische und die dramatische, hervor.

a) Die epische Poesie.

224. Der Inhalt des Weltbewußtseins, der Weltinhalt in der Form vorgestellt, in welcher sein Wesen am vollständigsten zur Erscheinung kommt, ist ein Geschehen, ist That, Begebenheit. Als das Subject dieses Geschehens, das thätige sowohl als auch das leidende, bilden dessen Hintergrund persönliche Wesen, geistige Individuen. Die unpersönliche Natur ist ihrerseits nur ein Werk persönlicher Geistesmacht, Niederschlag eines Werdens, eines Schöpfungsprocesses; ihr Gehalt hat die Bedeutung der Wirklichkeit nur durch das, was er einerseits durch persönliche Wesen, anderseits für solche Wesen ist. — Dies die in der ewigen Wahrheit als solcher begründete Voraussetzung, deren, wenn auch nicht völlig klar bewußte, Vorstellung dem von der Idee, von dem Ideale erfüllten Gemüthe des Dichters natürlich und, so zu sagen, angeboren ist, und welche demzufolge zum bestimmenden Principe wird für die Form zunächst der epischen Poesie.

225. Für die sprachliche Mittheilung eines Inhalts, der in Thaten, Begebenheiten besteht, ist nämlich die naturgemäße Form, sofern für die vollständige Auswickelung des Kunstbegriffs im Elemente solcher Mittheilung noch keine anderweiten bedingenden Momente in Betracht kommen (wie dies der Fall ist bei den Begriffen der lyrischen und der dramatischen Poesie), die Form der Erzählung. Die Dichtkunst, sofern sie in dieser Form auftritt, trägt den Namen der epischen. Nicht enger, als

hier geschehen, darf die Bedeutung dieses Namens gefaßt werden, wenn dadurch eine in dem Wesen der Poesie als solcher begründete Unterscheidung innerhalb dieser letzteren, eine der Formen ausgedrückt werden soll, welche für die Gliederung ihres Begriffs die entsprechende Bedeutung haben, wie für die Gliederung des Gesammtbegriffs der Kunst die drei Grundformen der Tonkunst, der bildenden Kunst und der Dichtkunst, oder wie für die beiden ersteren die von uns nachgewiesenen, in ihrem Begriff enthaltenen Formbildungen.

226. Erzählung, als formales Element sprachlicher Darstellung, steht in einem ausdrücklichen Gegensatze zur Beschreibung, zu der Darstellung eines Todten, Ruhenden, räumlich Beharrenden. Die letztere kann aus dem Grunde nicht durchwaltende Form eines Zweiges der Dichtkunst sein, nicht weil das Ruhende, räumlich Beharrende, aus dem gegenständlichen Bereiche dieser Kunst in jeder Beziehung ausgeschlossen wäre, sondern weil es für sie nur als Moment in dem allgemeinen Lebens- und Bewegungsprocesse des Universums in Betracht kommt. Die Darstellung oder, wie es hier bezeichnender ausgedrückt wird, die Schilderung des Ruhenden, Beharrenden hat in der Poesie an der Schönheit der Darstellung des Werdenden, lebendig Bewegten ihren Theil nur durch die Macht der Phantasie, welche in das flüchtig vorüberrauschende Wort den Zauber der Erinnerung hineinträgt. Man kann in sofern von der Dichtkunst sagen, nicht zwar daß sie real und geschichtlich die bildenden Künste, wohl aber, daß ihr Begriff den Begriff dieser Künste zur Voraussetzung hat.

Grundgedanke des Lessingschen Laokoon: der Unterschied der ruhenden und der bewegten Schönheit als Aufgabe der bildenden und der Dichtkunst; dort allerdings nur in verstandesmäßiger Reflexion gefaßt, aber nicht von jenem universalen, speculativen Standpuncte, auf welchen sich unsere Entwickelung gestellt hat. — Afterbegriff einer beschreibenden, descriptiven Poesie, namentlich im 18. Jahrh. aus falschen ästhetischen Theorien hervorgewachsen.

227. Durch die Aufgabe, die Anschauung des wirklichen, in persönlicher That und Begebenheit sich ausprägenden Weltinhaltes mit dem Geiste der Idee, des Ideales zu durchdringen, — durch diese ihre eigenthümliche Aufgabe wird die epische Poesie von vorn herein in eine ähnliche und noch engere Beziehung gesetzt zu den mythologischen Idealen, wie die bildenden Künste. An der epischen Kunstform haben diese Ideale das natürliche Organ für die Objectivirung, für die künstlerische Darstellung der Totalität ihres Inhalts, so wie umgekehrt die epische Kunstform an diesen Idealen die erste und nächste Quelle eines Inhalts, in welchem jene Wechseldurchdringung des realen und des idealen Elementes schon vor der künstlerischen Arbeit als solcher, unabhängig von derselben, vollzogen ist.

228. Mit dem Namen des Epos, des Epos im engeren Wortsinne oder des heroischen Epos, pflegt daher die Theorie und Geschichte der Kunst vorzugsweise solche Dichtungen zu bezeichnen, in welchen der von einer volksthümlichen religiösen und Geschichtssage innerlich vorgedichtete, dem Bewußtsein eines Volkes oder Völkerkreises im Zeitalter seines jugendlichen Werdens einverleibte Inhalt sich zur festen, sprachlich und somit künstlerisch befestigten Gestalt ausprägt oder gleichsam krystallisirt. Der Uebergang zu solcher Ausprägung ist in allen den Zeitaltern der Weltgeschichte, wo auf Grund mythologischer Bildung eine künstlerische und wissenschaftliche Bildung emporsprießt, ein allmähliger und stetiger. Das volksthümliche Epos solcher Zeitalter hat überall noch Theil an der naiven, bewußtlosen Unmittelbarkeit jener formlosen und darum noch nicht Kunst zu nennenden Naturpoesie, aus welcher (58 f.) die Mythologien hervorgehen. Aber sie erfolgt überall durch das selbstständige Thun und Schaffen einzelner künstlerischer Persönlichkeiten, als deren Werk in diesem Sinne das epische Gedicht zu gelten hat, während die Gestalten der Sage nie und nirgends das Werk einzelner Dichter sind.

Misverständliche Uebertragung des Begriffs der Mythenentstehung auf die epische Poesie, woraus die F. A. Wolf'sche Ansicht über die Entstehung des homerischen Epos, sie selbst, und die entsprechenden Hypothesen über andere episch-mythologische Dichtungen hervorgegangen sind. [Vgl. die Abhandlung über Homer in den „Kleinen Schriften zur Aesthetik" Nr. 17.]

229. Als individuelles Kunstwerk (119) hebt sich das Werk der epischen Poesie in bestimmter Umgränzung hervor aus dem fortlaufenden Zusammenhange des Sageninhaltes derjenigen Volksmythologie, aus welcher es seinen Stoff entnimmt; es bildet auf Grund solches Zusammenhangs eine mehr oder weniger in sich abgeschlossene Gruppe von Charakterbildern und Handlungen. Doch hat das aus unmittelbar volksthümlicher Götter- und Heroensage hervorgehende Epos seiner geschichtlichen Natur zufolge stets eine gewisse Tendenz zur Universalität, zur Umfassung des gesammten Sagenkreises. Es stellt sich mehr oder weniger als erzählendes Bruchstück dar aus einer fortlaufenden Reihe von Darstellungen des gesammten seinen Inhalt vorbildenden Sagenkreises; es knüpft überall an schon als bekannt vorausgesetzte Gestalten und Begebenheiten an und ergeht sich durch gelegentliche Episoden in ausdrücklicher Schilderung derselben. Auch pflegen an die großen Werke dieser Dichtart bald nach ihrer geschichtlichen Entstehung nachahmende Ergänzungen, Erweiterungen und Fortführungen, ein epischer Cyklus mythologischer Darstellungen, sich anzuschließen, woraus sich die Erscheinung erklärt, daß diese Werke, entstammend aus einer Zeit des eben nur erst im Aufdämmern begriffenen künstlerischen Bewußtseins, in Bezug auf ihre einheitliche Ausprägung meist einen mehr oder minder problematischen Charakter tragen.

Der ächt poetische Grundstamm der Ilias, der Nibelungen, wohl auch der indischen Heldengedichte, erinnert durch seine fragmentarische Beschaffenheit überall noch an die vorangehende kunstlose Volksdichtung, aus der er erwachsen ist. Den Schein einer künstlerischen Einheit verdankt er erst späteren Ueberarbeitungen.

230. Zufolge der in ihrem Wesen begründeten Richtung aller Kunstdarstellung auf Ausprägung des idealen Gehaltes in

einer ihm adäquaten, mit dem Gehalte sich deckenden Erscheinung tritt in der epischen Dichtung die in den Gestalten der Mythologie sinnbildlich dargestellte Innerlichkeit dieses Gehaltes zurück. Aus der symbolischen Darstellung wird unter den Händen des Dichters eine directe, nur die ästhetische Imagination, nicht zugleich den speculativ-religiösen Sinn beschäftigende. Die epische Poesie steht daher, trotz ihres mythologischen Inhalts, auch nicht in jenem unmittelbaren Zusammenhange mit dem religiösen Cultus, wie andere Kunstformen, sofern in letzteren für die mythologischen Gestalten die symbolische Bedeutung in demselben Maße wieder hervortritt, in welchem dieselbe dort geschichtlich auf dem Hintergrunde einer schon vorhandenen epischen Darstellung ruhen, und die Gestalten nun ihrerseits zum Gegenstande des Nachsinnens über ihren geistigen Gehalt, über ihre Bedeutung werden können.

Damit in Zusammenhang zu bringen das Zurücktreten der Göttermythologie, das Hervortreten der heroischen Mythologie im homerischen Epos. — Auch das ethische Interesse tritt in der epischen Poesie ungleich mehr zurück hinter dem specifisch ästhetischen, als dies z. B. in der dramatischen Poesie, namentlich der tragischen, der Fall ist.

231. Alle Kunst, die ihre Stoffe aus der Mythologie entnimmt, vermag ihre Gebilde mit wirklicher Kunstschönheit nur in dem Maße auszustatten, in welchem die ihr vorangehende Mythendichtung die ihrigen mit idealem Gehalte bereits erfüllt hat (118 f.). Darum hat das mythologische Epos seine classische Vollendung, für alle Zeiten unübertrefflich, ja unerreichbar, nur an einer einzelnen Stelle der Weltgeschichte erreicht, im hellenischen Alterthum (61). Die epische Poesie anderer Völker nähert sich dieser Kunstvollendung überall nur in dem Verhältnisse, in welchem ihre Mythologien oder die auf dem Grunde einer nicht mehr mythologischen Religion aufgetragenen Sagenbildungen (63 f.) an idealem Gehalte sich der griechischen nähern. Die reflectirende Nachbildung der epischen Kunstform aber, welche naturwüchsig sich aus der mythologischen Weltanschauung hervorgebildet hat,

sei es an mythologischen oder an historischen oder an willkührlich erfundenen Stoffen, in Zeitaltern, welche dieser Weltanschauung entwachsen sind, bringt stets nur Werke hervor, welchen die wahre Weihe des künstlerischen Genius abgeht.

232. Dem Epos mythologischen Inhalts entspricht, um der strengen Objectivität willen, die von ihm gefordert ist, eine einfache, überall gleichmäßig wiederkehrende metrische Form. Die Erfindung einer solchen, die strenge Bindung sämmtlicher, einem bestimmten mythologischen Kreise sich einfügenden Dichtungen unter ein solches metrisches Gesetz, bezeichnet geschichtlich überall die Gränze zwischen der sagenbildenden Thätigkeit als solcher und der epischen Kunstpoesie. Dabei ist auch der Gebrauch der Schrift zur gegenständlichen Fixirung des in poetischer Kunstform Ausgeprägten nicht als ein gleichgiltiger Umstand anzusehen. So unzweifelhaft jeder wirklichen Sagenbildung dieser Gebrauch fremd bleibt: so schwer fällt es, die Entstehung wirklicher epischer Kunstwerke als unabhängig zu denken von einer derartigen Bildung des Bewußtseins, wie sie durch die Erfindung und durch den zur Lebensgewohnheit gewordenen Gebrauch der Schreibkunst bedingt ist.

Frage nach der schriftlichen Aufzeichnung der Homerischen Epen, auch nach den neuesten Untersuchungen noch als eine offene zu betrachten. Daß die Schreibkunst bekannt und, wenn auch nur für andere Zwecke, gebräuchlich war, unterliegt keinem Zweifel; auf die Heranbildung des volksthümlichen Bewußtseins zu künstlerischer Werkthätigkeit hatte sie (man denke an die der Anschauung der Griechen schon zur homerischen Zeit geöffnete Kunstwelt Aegyptens) jedenfalls ihre Wirkung geübt.

233. Dem Geiste des romantischen Ideales entsprechend (63 ff.) findet innerhalb des weltgeschichtlichen Bereiches seiner Herrschaft ein allmähliger Uebergang von der Kunstform des eigentlichen oder heroischen Epos zu den freien Kunstformen erzählender Poesie, die eine selbstständige Hineinarbeitung des wirklichen Weltinhaltes in das Kunstideal als solches mit sich bringen, auch im Großen statt, wie innerhalb der antiken Welt ein solcher nur im Einzelnen und Kleinen stattgefunden hatte. Es

tritt die Möglichkeit poetischer Conceptionen ein, die, an die sagenhafte Ausgestaltung der christlichen Weltanschauung im Allgemeinen anknüpfend, aus dieser Weltanschauung mit selbstbewußt symbolischer und allegorischer Erfindung ein ideales Weltbild heraus- und in die Form poetischer Erzählung hineinarbeiten*), und eine ähnlich selbstbewußt allegorische Darstellungsweise findet Raum auch innerhalb der im eigentlicheren Wortsinn epischen Darstellungen der auf romantischem Boden erwachsenen Sagenkreise.

*) Classisches Beispiel einer derartigen Conception die divina comedia des Dante. — Den epischen Werken eines Milton und Klopstock fehlt die ächte Dichterweihe nicht, aber sie leiden, namentlich die Messiade, an der prosaischen Enge eines erstarrten Dogmenglaubens und, was die Kunstform betrifft, eines ähnlichen Aberglaubens an die Alleingiltigkeit der Formen des heroischen Epos. — Mittelalterlich-romantisches Epos im engern Sinn: Parcival, Titurel, Lohengrin u. s. w.

234. Das dem modernen Ideal (69) entsprechende, aus ihm hervorgehende Epos ist nun der Roman, so benannt von dem stetigen, geschichtlichen Zusammenhange dieser Dichtart mit der romantischen Epik des Mittelalters, der sich jedoch immer mehr auflockert, je mehr sich jene zu einer selbstständigen Bedeutung emporhebt. Der Roman beruht auf freier Erfindung von Begebenheiten und Handlungen, von der Höhe eines das Ganze der Menschenwelt mit philosophischem Blicke überschauenden Standpunctes. Es hat darum die subjective Willkühr in der Auswahl und Anordnung des Inhalts einen weiteren Spielraum, als in jeder andern Kunstform, und auch für das Aeußere der sprachlichen Darstellung fällt das bindende Gesetz des Metrums hinweg; nur die Forderung eines freien, das Walten eines selbstbewußten Willens über das stoffliche Element der Sprache bethätigenden Rhythmus (218) bleibt auch für ihn in Geltung. Dem gegenüber tritt aber um so mehr die Forderung gegenständlicher Wahrheit in der Auffassung und Wiedergabe des Weltinhaltes in Kraft.

Der Begriff des „Modernen" leidet schon auf das spätere Alterthum Anwendung, sofern dort die mythologische Weltanschauung verdrängt war durch die Aufklärung des Weltverstandes. Daher hat auch das Alterthum seinen Roman, seit dem wenig geglückten Versuche in Xenophons Kyropädie: Milesische Mährchen; idyllische Erzählungen eines Longus, Parthenius u. s. w.

235. In Folge dieses seines Verhältnisses zur Weltwirklichkeit ist dem Romane, um sich auf die eigentliche Kunsthöhe der Poesie emporzuschwingen, das diese Wirklichkeit zersetzende und auflösende Element des Humors wesentlich (43). Nur auf Grund einer humoristischen Weltanschauung gewinnt der Geist des Dichters die Herrschaft über die Elemente der Wirklichkeit, welche ihn zu einer idealen Schöpfung aus den Stoffen derselben befähigt. Nach der positiven Seite aber ist die ästhetische Idealität solcher Schöpfung mehr, als bei dem heroischen Epos, so wie ohnehin bei bildender Kunst und Tonkunst, durch den sittlichen Gehalt bedingt, welchen das Selbstbewußtsein des Dichters hinzubringt, durch die ausdrückliche Absicht der Darstellung des sittlichen Weltinhalts als solchen. Damit nun tritt ein ethisch-didaktisches Element in diese Dichtungsart hinein, welches auch seinerseits dieselbe als ein Gränzgebiet der eigentlichen ästhetischen Kunst, als sich berührend und theilweise schon hinüberreichend in das mehr prosaische als poetische Darstellungsgebiet sittlicher Welt- und Lebensweisheit, bezeichnet.

In einem der classischen Meisterwerke humoristischer Romandichtung, dem Don Quixote des Cervantes, vertritt die Stelle des sittlichen Ernstes, welcher sonst zu der höhern künstlerischen Weihe dieser Dichtart unentbehrlich ist, der Wiederschein der Romantik, welcher, namentlich in den eingeschalteten novellistischen Episoden, auf dieses Werk fällt, dessen humoristischer Grundgedanke sonst die Auflösung der romantischen Weltanschauung ist. Belege aber von der hier angedeuteten Verschmelzung des humoristischen mit dem ethisch-didaktischen Elemente geben insonderheit die humoristische Romanliteratur der Engländer, und mit höherem poetischen Fluge die Romane Jean Paul's, die aber durch eine krankhafte Phantastik, weniger des Humors als des sittlichen Ernstes, bis zur Häßlichkeit entstellt werden und vorwiegend den Charakter des Grotesken tragen. Dagegen entbehrt der sittliche Ernst in Göthes Wilhelm Meister, dessen humoristische Partien sammt der auch in ihnen überall

nachklingenden Romantik von unübertrefflicher Meisterschaft sind, der höheren religiösen Weihe; er ist zu sehr ein künstlerischer Epikureismus, und fällt eben dadurch der Prosa anheim. — Eine mustergiltige Vereinigung des humoristischen mit dem sittlich-religiösen Darstellungselemente würden Jeremias Gotthelfs Erzählungen enthalten, wenn nicht die Form eine allzu lockere und lose wäre und zu häufig in didaktische Prosa überginge. [Vgl. „Kleine Schriften" Nr. 10 und 13.]

236. Dem heroischen Epos und dem Romane gemeinsam ist die Eigenschaft, daß in beiden das eigentliche Vollgewicht künstlerischer Schönheit hauptsächlich auf der Darstellung der persönlichen Gestalten, der Charaktergruppen, beruht, welche die Träger der erzählten Begebenheiten und Handlungen sind. Die künstlerische Aufgabe der epischen Poesie ist in sofern eine analoge, wie die der Plastik und noch mehr der Malerei. Wie jene durch das Medium der sichtbaren Erscheinung, so bringt sie ihrerseits durch das Medium der erzählten Handlung oder Begebenheit die individuelle Persönlichkeit, das Charakterbild zur Erscheinung, und legt, bei der Schilderung der einzelnen dem Gesetze der Naturwahrheit, der psychologischen Treue, unterworfen, in die Gruppirung derselben die Schönheit hinein, an welcher die einzelnen wesentlich nur als organische Glieder der Gruppe ihren Theil haben. Das Gesetz psychologischer Wahrheit und Treue leidet, in Kraft des allgemeinen Wesens der Persönlichkeit als Gegenstandes einer geistesdurchdrungenen Auffassung für die idealbildende oder in bereits ausgebildete Ideale sich hineinlebende Einbildungskraft, eine analoge Anwendung auch auf Götter- und andere außermenschliche Gestalten und Gestaltengruppen, wie das Epos sie dem vordichtenden Mythus nachbildet.

237. Bei der großen Weitschichtigkeit des Gebietes erzählender Poesie stehen sowohl dem heroischen Epos, als auch dem Roman, poetische Nebengattungen zur Seite, mit einer ins Unbegränzte gehenden Abstufung, so daß dieselben sich nicht leicht in begriffsmäßig festgestellte Unterscheidungen fassen lassen. So pflegt man mit dem Namen poetischer Erzählung einfach solche Erzählungsstücke zu bezeichnen, die in gebundener Rede,

den metrischen Formen des heroischen Epos sich annähernd und zum Theil sie von ihm entlehnend, irgend eine, sei es in Sage oder Geschichte vorgefundene oder frei erfundene Begebenheit zur Darstellung bringen, und ihr einen idealen Charakter ertheilen durch freien, selbstbewußten Anschluß an die in den geschichtlichen Mythologien und den aus demselben hervorgegangenen Kunstdarstellungen ästhetisch ausgeprägte Weltanschauung. Die Selbstständigkeit des künstlerischen Bewußtseins bethätigt sich hierbei durch einen Anflug humoristischer Ironie gegen den Inhalt solcher Weltanschauung.

Solch ironisch-humoristischer Charakter unterscheidet z. B. die Dichtungen eines Bojardo und Ariost, auch Wielands Oberon u. s. w., von dem eigentlichen romantischen Epos.

238. Für die Erzählung in ungebundener Rede pflegt man sich des Ausdrucks Novelle zu bedienen, sofern dieselbe auf ein einzelnes, in seinem Verlaufe eng geschlossenes Ereigniß sich beschränkt und ihren Schwerpunct mehr in dem Geschehen selbst, als, wie der eigentliche Roman, in dem persönlichen Hintergrunde des Geschehens hat. Aus diesem letztern Umstand ergiebt sich für die Novelle eine Annäherung an die dramatische Poesie, welche denn auch in Folge dessen ihre Stoffe häufig aus der Novellendichtung zu entnehmen liebt. Für Erzählungen dagegen sowohl in gebundener, als auch in ungebundener Rede, deren ästhetischer Schwerpunct, auch bei engster Begränzung des Inhalts, in das Beharrende der persönlichen Zustände vielmehr, als der Charaktere fällt, hat sich der Ausdruck Idylle gebildet, der übrigens auch auf dramatische Darstellungen angewandt wird. Die indirecte, symbolisch-allegorische Darstellung begründet, bei freier Erfindung im Elemente des Wunderbaren, den Begriff des Mährchens; bei Vorwiegen des Humors, mit Annäherung an prosaische Lehrzwecke, den Begriff der Fabel.

[Hierher gehört im Anhange Nr. 2, der Aphorism über Tieks Novellen.]

239. Weil das moderne Epos auf durchgängiger Voraussetzung der vollen Lebenswirklichkeit beruht (234), so tritt es

damit in eine unmittelbare Berührung zur Geschichte. Es fällt aus diesem Grunde unter den allgemeinen Gesichtspunct des dieser Dichtart eigenthümlichen ästhetischen Charakters auch die wirkliche Geschichtschreibung, sofern sie durch ihre stilistische Behandlung (79 f.) einen Antheil an eigentlicher Kunstschönheit gewinnt. Außerdem aber erwächst aus der Einfügung frei erfundener Charakterbilder und Begebenheiten aus den Lebenssphären häuslicher und gesellschaftlicher Zustände, welche durch das öffentliche Leben, den Gegenstand der eigentlichen Geschichtsdarstellung, eben nur getragen werden, in den Rahmen dieses Lebens, seiner beharrenden und seiner vorübergehenden allgemeinen Zustände, der Begriff einer eigenthümlichen Nebengattung des modernen Epos, des historischen Romans.

Das öffentliche Leben der Völker und Staaten kann in der modernen Welt nur Gegenstand der Geschichtschreibung sein, nicht, wie in den Zeitaltern mythologischer Weltanschauung, eines heroischen Epos. Die Versuche zu letzterem, vom Standpuncte eines philosophisch reflectirenden Bewußtseins über den wirklichen Weltinhalt vielfach schon im späteren Alterthum (Statius, Silius Italicus, Claudianus) und dann in neuerer Zeit unternommen (Tasso, Camoens, Ercilla, Voltaire's Henriade; — auch die Fridericiade, mit deren Gedanken sich Schiller getragen hat, würde hierher gehört haben —) fallen durchgehends unter den § 231 bezeichneten Gesichtspunct. Dagegen ist die Geschichtschreibung, wie die classischen Muster derselben in alter und neuer Zeit zeigen, einer Schönheit fähig, welche der Schönheit poetischer Werke nicht nachsteht; daher der Begriff derselben in der Aesthetik seine Stelle finden muß. — Für den historischen Roman, so wie derselbe durch W. Scott begründet worden ist, bildet die Geschichte des öffentlichen Lebens, die doch nicht von ihm mit dem Geiste des Ideales durchdrungen werden kann, eine äußere Gränze; weshalb derselbe immer nur als eine Nebengattung der eigentlichen Romandichtung wird gelten können.

b) Die lyrische Poesie.

240. Der Weltinhalt, wie er in die Sphäre des Ideales erhoben, Gegenstand ist für die epische Poesie, dankt sowohl diese seine Idealität, seine Durchdringung mit dem Geiste des

Ideales, als nicht minder auch die Möglichkeit seiner Darstellung im Elemente der Sprache, seinem Eingehen in das Selbstbewußtsein des Menschengeistes, seiner Abspiegelung in diesem Bewußtsein. Er ist, so wie er in der Poesie erscheint, an und für sich nichts anders, als ein Reflex aus dem Selbstbewußtsein; er selbst, und mit ihm der Geist des Ideales, mit welchem er in der Darstellung des Dichters durchdrungen erscheint. Ausdrücklich in dieser Eigenschaft als solchen Reflex bringt ihn die zweite Hauptform der Dichtkunst, die lyrische Poesie, zur Darstellung.

241. Mit dem aus dem Innern des Selbstbewußtseins reflectirten Weltbilde muß nothwendig zugleich der Strom des innern, subjectiven Lebens zur Erscheinung kommen, auf dessen unablässig bewegter Spiegelfläche sich jene Gestalten gebrochen haben, um mit den aus dem Innern dieses Lebens durch dessen schöpferische Macht hervorgetriebenen Idealgebilden sich zu durchdringen. Solchergestalt erscheint als nächster oder unmittelbarer Gegenstand der lyrischen Poesie jenes Leben selbst, die Subjectivität des Dichters in der Fülle ihrer Lebenszustände und Lebensbewegungen. Aber was diese Lebenszustände, diese Lebensbewegungen zum Object für die Kunstdarstellung des Dichters macht, das ist eben der in sie eingegangene, in ihnen abgespiegelte Weltinhalt. Denn nur aus dem Materiale dieses Inhalts vermag sich in dem schöpferischen Geiste des Dichters die Idealwelt hervorzubilden, welche die lyrische Poesie ausdrücklich in dem Momente ihrer Production, als Inhalt und perennirendes Erzeugniß dieses Geistes, zur Erscheinung bringt.

242. Die lyrische Poesie hat daher ein ganz entsprechendes Verhältniß zur Totalität des Weltinhalts, wie die epische; keineswegs ein irgendwie abgeschwächtes oder verkümmertes. Nur tritt an die Stelle jener directen Darstellungsform, der epischen Erzählung (225), hier eine indirecte, für die in der bisherigen Aesthetik ein ausdrücklicher Kunstausdruck noch fehlt. Wir be-

zeichnen dieselbe mit dem allgemeinen Namen der Erinnerung, wobei wir diesem Worte eine etwas weitere Ausdehnung geben, als die Sprache des gemeinen Lebens ihm zu ertheilen pflegt.

243. Die allgemeine Natur der lyrischen Erinnerung kommt am Deutlichsten in denjenigen Erzeugnissen dieser Kunstform zu Tage, deren geschichtliche Stellung ein entsprechendes Verhältniß zu den mythologischen Idealbildungen mit sich bringt, wie bei den bildenden Künsten und bei der epischen Poesie. So ist der ästhetische Charakter der hellenischen Lyrik, ausdrücklich in ihren kunstreichsten Formbildungen, in alle Wege bedingt durch die allenthalben über sie ausgestreuten Anklänge der Erinnerung an die Gestalten und Begebenheiten der mythischen Götter- und Heroenwelt. Nicht blos die eigentlich religiöse, unmittelbar in den Cultus der Götter eintretende, auch die mit dem Cultus nur loser zusammenhängende chorische Hymnenpoesie der Griechen stellt sich geradezu als ein Mosaik mythologischer Anklänge dar, getragen durch einen mächtig bewegten Strom dichterisch productiver Stimmung und Empfindung, der es überall nur zu einem flüchtigen, vielfach gebrochenen Reflexe der mythologischen Gestaltenwelt kommen läßt.

244. Aus wesentlich gleichem Gesichtspunct mit den mythologischen Anklängen der hellenischen Lyrik ist in der poetischen Literatur der neuern Völker die Romanzen- und Balladendichtung zu betrachten. Sie steht im Ganzen und Großen zu der romantischen Sage in einem ähnlichen Verhältniß, wie die griechische Hymnenpoesie zur Mythologie. Nur schließt sie sich, dem historischen Charakter dieser Sage entsprechend (64), mehr als selbstständige Fortführung in einer der epischen Erzählungsform näher tretenden Darstellung an den allgemeinen Grundstamm derselben an, der in ihr gleichsam neue Zweige hervortreibt. Aber auch in ihr gelangt der mythologische Inhalt nicht zur objectiven Ausbreitung und Selbstständigkeit der eigentlich epischen Darstellung. Auch in ihr ist jedes einzelne Gedicht wesentlich

der Ausdruck der subjectiven, von dem schöpferischen Drange nach dem Ideal erfüllten Gefühlsstimmung des Dichters.

245. Die Natur der Sache bringt es mit sich, daß zwischen den verschiedenen Formbildungen des mythologischen Epos (228 ff.) und der hier bezeichneten Art der Lyrik (wir können sie gleichfalls die mythologische Lyrik nennen) mannichfaltige Uebergänge stattfinden*). So steht die Balladen- und Romanzendichtung der neueren Völker in einer eigenthümlichen Mitte zwischen Epos und Lyrik. Ihrer Form nach mehr der Lyrik angehörend, nimmt sie doch, wo das Interesse am Gegenstande überwiegt, wo namentlich solches Interesse zu einer Folge von Erzählungen im Romanzenton drängt, annäherungsweise einen epischen Charakter an. Auch ist geschichtlich, unter manchen Völkern wenigstens, eine derartige mythologische Kunstlyrik mit gleicher Unmittelbarkeit aus der noch formlosen Sagendichtung hervorgegangen, wie, ihr gegenüber, die Kunst des Epos**).

*) Beispiel aus der griechischen Poesie: von der Seite des Epos her die homeridischen Hymnen, von der Seite der Lyrik her die vierte pythische Ode des Pindar. Wahrscheinlich stand in einer solchen Mitte der Dichter Stesichoros.) — Romanzen vom Cid. Serbische Volkslieder.

**) Eddalieder — in der Schwebe zwischen Kunstlosigkeit und Kunst.

246. So allgemein wir nun aber, bei den Völkern von mythologischer Religionsbildung, neben andern Kunstzweigen auch eine Lyrik auftreten sehen, welche in der hier bezeichneten Weise von mythologischen Erinnerungen ihre charakteristische Färbung erhält, so ist doch die lyrische Dichtkunst, auch in ihren ersten geschichtlichen Ursprüngen, nicht so eng an die mythologischen Ideale gebunden, wie das Epos in den seinigen. Es giebt eine lyrische Poesie auch unter Völkern von nicht mythologischer Religionsbildung, und es giebt auch unter solchen Völkern, die eine Mythologie besitzen, Abzweigungen dieser Dichtart, die zugleich mit der epischen Form von vorn herein auch den mythologischen Inhalt zur Seite gestellt haben.

Beispiel unter den Griechen die elegische Poesie, im europäischen Mittelalter der Minnegesang.

247. Was wir bei diesen Gattungen der Lyrik Erinnerung nennen (242): das ist die ihnen inwohnende lebendige Beziehung der dichterischen Subjectivität (241) auf einen idealen Gehalt von nicht mythologischer Gestaltung, der aber eben so, wie diese letztere, über diese Subjectivität hinausreicht, und also für das Subject als solches von vorn herein eine objective und absolute Bedeutung hat. Wie alles Ideale steht solcher Inhalt nach innerer Notdwendigkeit unter den Ideen des Wahren, des Schönen und des Guten (18). Er ist recht eigentlich der unendliche, in ewig lebendigem Werden begriffene Gehalt dieser Ideen, eingegangen in menschliches Empfinden, Vorstellen und Denken, und ausgeprägt zur Form rhythmisch und metrisch gebundener Rede.

248. In diesem Sinne giebt es vor Allem eine religiöse Lyrik auch außerhalb der mythologischen Kreise unter Völkern monotheistischer Religion; zur Religion als solcher, zum religiösen Cultus und zur Andacht in ähnlicher Stellung, wie der Gesang (146), mit welchem überhaupt, vorzugsweise vor den andern Gattungen der Poesie, die lyrische eine ausdückliche Verbindung einzugehen liebt. So hat bereits in der Psalmendichtung des Alten Testaments die religiöse Lyrik eine weltgeschichtliche, der mythologischen Hymnenpoesie der Griechen ebenbürtige Bedeutung gewonnen. Nicht ganz die gleiche Bedeutung nimmt in den verschiedenen Perioden des Christenthums das religiöse Volkslied für sich in Anspruch, da hier die ästhetische Productivtät nicht mit gleicher Ausschließlichkeit, wie dort, auf religiöse Lyrik gerichtet blieb.

249. Zur religiösen Lyrik, der mythologischen sowohl als auch der außermythologischen, steht, unter den Völkern des Alterthums namentlich, in engster Beziehung diejenige, welche den Gefühls- und Gedankenkreis des öffentlichen Lebens in Volk und Staat zu ihrem Inhalt hat. Auch wo, wie meist unter

den christlichen Völkern, sich dieser Inhalt schärfer ausscheidet von dem eigentlich religiösen, auch da bleibt noch der ächt poetische Charakter ethisch-politischer Lyrik durchgehends bedingt durch eine religiöse Grundstimmung. Dieselbe darf, ohne Nachtheil dieses Charakters, auch da nicht fehlen, wo, bei hervortretendem Gegensatz der ächten und lautern Elemente des öffentlichen Lebens, zu deren Organe sich der Dichter macht, gegen die unächten und unlautern, die ethisch-politische Lyrik in die Satyre übergeht und den Ton des Witzes, der Ironie und des Humors (35 ff.) anstimmt.

Großartigstes Beispiel einer satyrischen Poesie voll ächt lyrischen Schwunges die prophetische Dichtung des A. T. Ihr gegenüber die mit Archilochos anhebende satyrische Poesie der Griechen, der, bis auf Aristophanes herab, auch ihrerseits der mythologische, religiöse Schwung nicht fehlt. — Allmähliger Uebergang der Satyre in Prosa; bei den Propheten noch innerhalb der religiösen Lebenssphäre; mit Heraustreten aus derselben aber im spätern griechischen und römischen Alterthum, bis herab auf Lucian. Aehnliche Phänomene lassen sich in der poetischen Literatur des europäischen Mittelalters beobachten.

250. Eine nicht minder inhaltreiche, ja eine noch inhaltreichere Stätte für die Entfaltung einer zum künstlerischen Ausdruck durch lyrische Dichtung geeigneten Gefühls-, Vorstellungs- und Gedankenwelt bietet das Eigenleben des Dichters mit seinem rein menschlichen Gehalt, mit seinen tausendfältigen Beziehungen zur Ideenwelt des Wahren, des Guten und des Schönen. Parallel gehend mit der Lyrik des öffentlichen Lebens unter den Völkern des Alterthums, waltet diese Richtung der lyrischen Poesie im Ganzen vor unter den neu-europäischen Völkern, wie zu allen Zeiten unter denen des Morgenlandes mit Ausnahme der Hebräer; und in ihr erst gelangt vollständig zu künstlerischer Entfaltung und Offenbarung der Lebensgrund der Subjectivität und Persönlichkeit des mit idealem Gehalt erfüllten Menschengeistes, welcher in allen andern Kunstformen mehr oder weniger sich verbirgt hinter die gegenständlichen Gestaltungen der künstlerischen Production.

Hinweisung auf den Drang, welchen Persönlichkeiten von künstlerischer Größe in andern Darstellungsgebieten, wie Dante, Michelangelo, Shakespeare u. A., empfunden haben, daneben in lyrischen Ergüssen ihr Inneres zu offenbaren.

251. Das große Hauptthema solcher im engeren Wortsinn subjectiven Lyrik ist vor allen andern die Liebe, diese lebendige Wirklichkeit der ästhetischen Idee im persönlichen, realen Menschenleben (106—113). Wie vielfältig auch und vielgestaltig in andern Kunstformen zu gegenständlicher Kunstdarstellung gelangend, so ist doch vorzugsweise die lyrische Poesie für die Liebe das Darstellungselement, in welchem sie ihr inneres Wesen am tiefsten entfalten und am vielseitigsten und vollständigsten offenbaren kann. Auch ist kein Volk der Weltgeschichte von irgendwie edlerem und idealerem Lebensgehalt ohne erotische Lyrik, auch wenn seine sonstige specifische Kunstbegabung eine verhältnißmäßig geringe ist.

252. In aller Lyrik können wir zwei große, bald geschichtlich unter einander parallelgehende, bald aber auch einander ablösende Reihengruppen unterscheiden, in deren einer die augenblickliche Stimmung und Erregung des Gefühles, Affect und Leidenschaft, in deren anderer ruhige Betrachtung und Beschaulichkeit vorherrscht. Die erstere, die eigentliche Lyrik, sucht überall den Anschluß an die Tonkunst; auch ist sie darauf angewiesen, theils hierdurch, theils durch kunstreichere metrische und rhythmische Gliederung, das künstlerische Gleichgewicht herzustellen gegenüber der, in der unbewußten Lebensregion sich vollziehenden, oft gewaltsam ausschreitenden Seelenbewegung. Die andere steht der epischen Dichtung näher und entnimmt zum Theil unmittelbar von ihr die einfacheren metrischen Formen, in welchen sie einherschreitet.

253. Durch die Verschiedenheiten der metrischen Gliederung, welche ihrerseits Gegenstand freier, künstlerischer Erfindung sind, werden allmählig im Laufe geschichtlicher Kunstentwickelung ge-

wisse Hauptthypen lyrischer Formbildung festgestellt, innerhalb welcher dann, theils in enger gebundener, theils in freierer Bewegung auch der rhythmischen Form als solcher (mit oder ohne Zuziehung des Reimes) die freie Erfindung ins Unbestimmte und Unendliche fortgeht. Solche Typen, deren einige sich von den Völkern, unter welchen sie zuerst erfunden sind, auch auf andere übertragen, andere nur auf die Lyrik einzelner Völker beschränkt bleiben, eignen sich zum Gegenstand einer geschichtlichen Charakteristik nur für eine mehr ins Einzelne eingehende Darstellung.

254. Im Allgemeinen und in allen ihren Gattungen, als künstlerische Gestaltung des einzelnen, subjectiven Lebensmomentes, ist die Lyrik zunächst auf einen nur geringen Umfang ihrer Werke angewiesen. Doch bilden sich, durch Aneinanderreihen einer Mehrheit solcher Werke nach Verwandschaftsbeziehungen sowohl des Gefühls- und Gedankeninhalts, als auch der metrischen Form, lyrische Gruppen, die als künstlerische Ganze gelten können; ähnlich, wie mehrfach auch bei Werken anderer, namentlich der bildenden Künste. Insbesondere gilt dies von Werken der contemplativen Lyrik (252), welche bei solcher Gruppenbildung, ohne Nachtheil ihres Kunstwerthes, den Charakter didaktischer Poesie annehmen kann.

[Vgl. hierzu in den „Kleinen Schriften" Nr. 11. 12., die Aufsätze über Rückert.]

c) Die dramatische Poesie.

255. In der lyrischen Poesie ist die Dichtkunst zum Elemente der Selbstdarstellung geworden für die von dem innern Erlebniß der Ideenwelt in ihrem Bewußtsein erfüllte künstlerische Persönlichkeit. Das Object und das Subject der Darstellung, die dargestellte Persönlichkeit und die darstellende sind in dieser Selbstdarstellung unmittelbar Eins. Nun aber liegt in der Kunst, die sich zu ihren Darstellungen des Mittels der Sprache

bedient, in der Poesie oder Dichtkunst, noch ein weiteres Vermögen. Sie vermag das solchergestalt Vereinigte, wie es an und für sich ein real Unterschiedenes ist, so auch in der Darstellung als solcher wieder zu trennen, ohne doch die Bedeutung des Elementes der Sprache aufzugeben, daß in ihm die darzustellende Persönlichkeit sich selbst darstellt. Solches Vermögen der Kunst sehen wir in Kraft treten in der dramatischen Poesie.

256. Wie in der lyrischen Dichtung die Person des Dichters als solche, so stellen in der dramatischen die in die Weltanschauung des Dichters eintretenden Persönlichkeiten der Menschenwelt und der Geisterwelt überhaupt durch das Mittel der Sprache dem Hörer oder Leser, dem Beschauer des Werkes gegenüber sich selbst, ihr eigenes Innere dar. Das Werk des poetischen Dramatikers erscheint solchergestalt, ebenso wie das des musikalischen (148 ff.), als ein in sich selbst lebendiges, entsprechend der wirklichen Welt, welche auch ihrem Schöpfer gegenüber ihr eigenes, beziehungsweise selbstständiges Leben hat. Aber diese innere Lebendigkeit des Werkes ist doch nur eine von der Kunst des Dichters ihm geliehene, und so vollendet sich denn in der dramatischen Dichtkunst die ästhetische Kunst überhaupt zur Kunst des in sich lebendigen Scheines, zur Hervorbringung des Schönen als einer zwar in sich selbst lebendigen, aber dabei doch mit der Subjectivität des ästhetisch schöpferischen Genius, der sie ihren Ursprung dankt, innerlich vereinigt bleibenden Gegenständlichkeit.

257. Diese dem dramatischen Kunstwerk eigenthümliche Bedeutung tritt jedoch in ihre volle Kraft und Wirklichkeit erst damit ein, daß an die Kunst des Dichters sich, ähnlich auch hier, wie beim musikalischen Drama (153), die Kunst des Mimen anschließt, abhängig zwar von jener und unvermögend, für sich ein selbstständiges Kunstwerk hervorzubringen, aber mit ästhetischer Schöpferkraft auch innerhalb ihrer eng umgränzten Aufgabe.

Dieselbe besteht in der Ausführung der von dem Dichter entworfenen, oder, wie man es, nach Analogie einer entsprechenden Unterscheidung im Gebiete der bildenden Kunst (157) sinnvoll ausdrückt, gezeichneten Charakterbilder gleichsam durch die Farbengebung, die Darstellung mittelst aller dem Gesichtssinn und dem Gehörsinn vernehmlichen Elemente der persönlichen Erscheinung.

258. Nicht jedoch das persönliche Charakterbild unmittelbar als solches, und auch nicht die Gruppe, die aus einer Mehrheit solcher Charakterbilder in einem gegen die Substanz der Persönlichkeit mehr oder weniger sich als zufällig verhaltenden Flusse von Begebenheiten und Handlungen gebildet wird, nicht sie macht, wie in der epischen Poesie, so auch in der dramatischen, den vollen und eigentlichen, ästhetischen Gehalt des dichterischen Kunstwerks aus. Derselbe beruht vielmehr überall in der Handlung als solcher, das heißt, im specifisch damatischen Sinne dieses Ausdrucks, in einer gegensätzlichen Verkettung von Strebungen und Willensthaten menschlicher Persönlichkeiten, die in einem einheitlichen, durch diesen Gegensatz herbeigeführten Ereignisse ihren Abschluß und ihr Ende findet.

Gegenseitigkeit des Handelns und des Leidens, nach beiden Seiten durch das griechische Wort πράττειν, πρᾶγμα ausgedrückt in der Poetik des Aristoteles. Ebendaselbst für den Abschluß der Handlung der Begriff des τέλος, was hier nicht einseitig als Zweck zu verstehen ist.

259. In dem Begriffe der dramatischen Handlung liegt demzufolge für das dramatische Kunstwerk als solches die Forderung einer Einheit, einer einheitlichen Geschlossenheit auch nach der Seite seiner künstlerischen Form, welche nur zu vollziehen ist durch genaues Eingehen der dramatischen Erfindung, der dramatischen „Composition", in die innerste Natur menschlichen Thuns und Leidens, menschlicher Strebungen und Willensthaten; sofern nämlich aus den Gesetzen dieser Natur eine solche Verkettung entspringt, wie sie in dem Wesen der dramatischen Dicht-

kunst begründet ist. Die Geschichte der ästhetischen Theorien zeigt, wie dieser Begriff der „Einheit der Handlung" schon im Alterthum und dann nochmals in der neuern Zeit zum Ausgangspunct kunstphilosophischer Reflexionen geworden ist, an welchen sich, keineswegs zwar die künstlerische Production als solche, wohl aber das ausdrückliche wissenschaftliche Bewußtsein über das Verhältniß der Kunst zur „Natur", das heißt hier zunächst zur Natur des Menschlichen, und über die Bedingungen einer Abspiegelung dieser Natur in den verschiedenen Gattungen und Grundformen der Kunstdarstellung entwickelt hat.

Die Reflexionen des französischen Tragikers Corneille über die sogen. „drei Einheiten" (Handlung, Zeit und Ort), welche ihrerseits an die dramaturgische Theorie des Aristoteles anknüpften, sind die Wiege für die französische Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts geworden, so wie die Polemik gegen die Einseitigkeit dieser Theorie bei Diderot und Lessing die Wiege geworden ist für die tiefere und umfassendere deutsche Kunsttheorie der Gegenwart.

260. In dem poetischen Drama, ausdrücklicher und selbstbewußter als in irgend einer andern Kunstgattung, hat die specifische, organisch geschlossene Einheit des Kunstwerkes (119) zu ihrer inwohnenden Voraussetzung die Gesammtheit des durch die schöpferische Phantasie des Menschengeistes mit dem Ideal in Eins gesetzten Weltinhaltes. Die mikrokosmische Einheit des dramatischen Kunstwerkes, die „Einheit der Handlung", wird ausdrücklich herausgesponnen aus dieser Voraussetzung durch künstlerisch productive Fortführung des Fadens, welcher für die selbstbewußt productive Anschauung des Künstlers den Weltinhalt sammt den ihn durchdringenden Elementen des Ideales in die Vorstellung eines gediegenen Zusammenhangs aller seiner Theile, einer makrokosmischen Einheit, zusammenknüpft. Die mikrokosmische Einheit des Kunstwerks stellt sich in der dramatischen Poesie ausdrücklicher, als in anderen Kunstformen, trotz ihrer organischen Geschlossenheit, als Bruchstück dar aus der makrokosmischen Einheit der von dem Ideale durchdrungenen Gesammterscheinung des menschlichen Lebensinhalts.

261. Bei diesem so auf der Höhe künstlerischen Selbstbewußtseins stehenden Verhalten der dramatischen Production zu ihrem unendlichen, makrokosmischen Hintergrunde muß, deutlicher als in irgend einer anderen Kunstform, auch dies in ihr, in dieser Production, zu Tage kommen, wie die gegenseitige Durchdringung der zwei Grundelemente des makrokosmischen Zusammenhangs doch immer nur eine unvollständige ist, ein in der künstlerischen Phantasie sich vollziehender Werdeproceß, dem aber die Welt- und Lebenswirklichkeit überall nur unvollkommen entspricht. Es muß zu Tage kommen, wie der künstlerische Drang zur Schöpfung eines idealen Mikrokosmus eben aus dem Bedürfnisse der Ausgleichung dieses Misverhältnisses entspringt. Zugleich aber muß zu Tage kommen, wie, was solchergestalt im Großen und Ganzen unvollziehbar ist, die thatsächlich vollendete Ineinsbildung des Ideals mit der Wirklichkeit, eben das auch im Einzelnen, in der geschlossenen mikrokosmischen Einheit des Kunstwerks nur ein Sollen bleibt, und daß dieses Sollen, mit je gewaltigerem Aufgebot ihrer schöpferischen Kräfte die Phantasie des Künstlers es in ein Dasein umzusetzen strebt, um so unausbleiblicher in sein Gegentheil umschlägt, in die Offenbarung des unausgleichbaren Gegensatzes zwischen Ideal und Wirklichkeit.

262. Aus diesem Umstande erkärt sich das eigenthümliche Verhältniß der dramatischen Dichtkunst zu den Begriffen des Tragischen und des Komischen. Wir haben in dem grundlegenden Theile unserer Betrachtung (34 ff.) diese Begriffe eingeführt als Begriffe von allgemeiner Bedeutung für das gesammte Begriffs- und Erfahrungsgebiet der Aesthetik überhaupt. Wir erkannten in ihrem Inhalte dort das allgemeine und nothwendige Verhältniß der ästhetischen Einbildungskraft, wiefern sie mit ihrem Bildungstriebe dem Ideal entgegenstrebt, aber noch nicht wirklich das Ideal erreicht hat, zu dem von ihrer Anschauung ergriffenen Weltinhalte. Sie tauchen, doch nur als

untergeordnete Momente, wieder auf in den verschiedenen Gestaltungsschichten der Idealbildung und ihrer künstlerischen Ausprägung, nach Maßgabe von deren verschiedenartig nüancirter Stellung zur Wirklichkeit des Weltinhaltes. In der vollen Energie aber des durch sie ausgedrückten Gegensatzes, zwischen der Wirklichkeit des in die Anschauung auch der künstlerischen Phantasie eingegangenen Weltinhaltes und der auch in dieser Anschauung noch jenseitig bleibenden Verwirklichung des Ideales, treten sie hervor erst in der dramatischen Poesie, deren gesammte Weltanschauung sich in dem Bewußtsein dieses Gegensatzes einherbewegt.

263. Die Richtung auch der dramatischen Poesie, wie aller andern Kunst, direct auf das Ideal als solches, auf das als schöpferisches Princip aller Welt- und Lebenswirklichkeit vorausgesetzte Ideal, drückt der dramatischen Poesie überall da, wo sie sich in ihrer Unmittelbarkeit und Vollkraft geltend macht, den Charakter des Tragischen, der Tragödie, auf. Nach innerer Nothwendigkeit ihres Begriffs darauf angelegt, wie sie als Kunst, als ästhetische Kunst es ist, in Gestalt der geschlossenen Einheit eines Kunstwerks das Ideal der Wirklichkeit zu vermählen, macht die dramatische Dichtkunst, als dramatische, die Erfahrung, daß die von ihr in Gestalt einer einheitlichen, im Bereiche menschlichen Thuns und Leidens vorgehenden Handlung dargestellte Welt- und Lebenswirklichkeit, auch sie nach innerer Nothwendigkeit ihres Begriffs, solcher Vermählung widerstrebt; daß sie der Idee, welche durch ihr Eindringen die Wirklichkeit zum Ideale verklären will, einen unüberwindlichen Widerstand entgegensetzt. Nur das Kunstwerk als solches, nur das der schöpferischen Phantasie des Künstlers entsprungene Bild der einheitlichen Handlung behauptet die Eigenschaft des Ideals; durch die dargestellte Handlung aber wird, ganz im Gegensatz dazu, nur der Zwiespalt zwischen Ideal und Wirklichkeit zur Offenbarung, zur objectiven künstlerischen Erscheinung gebracht.

264. In der Welt persönlichen Thuns und Leidens, persönlicher Strebungen und Willenshandlungen verwirklicht, würde das Ideal, als ästhetische Erscheinung und Selbstoffenbarung einer solchen Welt, einen vollständigen Einklang alles Daseins und Geschehens innerhalb derselben mit den Ideen des Wahren, des Guten und des Schönen in sich schließen. Hieraus folgt, daß die Tragödie, bei dem ihr eigenthümlichen Verhältnisse zum ästhetischen Ideal, gerade umgekehrt die innerhalb der menschlichen Lebenswirklichkeit in unendlich mannichfaltiger Gestalt immer wiederkehrende Erscheinung des Zwiespaltes, des inneren und äußeren Kampfes, welchem die Ideen, bei ihrem Streben, sich innerhalb dieser Welt ein wirkliches, leibhaftiges Dasein zu geben, nach innerer Nothwendigkeit anheimfallen, zu ihrem stofflichen Inhalte haben wird.

265. Bei dieser Gestaltung ihrer Aufgabe nach der Seite ihres stofflichen Inhaltes, nach der Seite der Darstellung menschlicher Lebenswirklichkeit, liegt es in der Natur der Sache, in der Natur des Kunstideals und seines allgemeinen, begrifflichen Verhältnisses zur Ideenwelt (48 ff.), daß die dramatische Poesie als Tragödie den Charakter der Kunstschönheit, einer Kunstschönheit erster oder höchster Ordnung, nur in dem Maße behaupten kann, in welchem der schöpferische Genius des Künstlers sich mit dem sittlichen Verständnisse der Ideen, deren Verwirklichung die perennirende, im Ganzen und Großen der Menschengeschichte stets unvollzogen bleibende oder nur annähernd sich vollziehende Aufgabe des Menschenlebens ist, und mit der Begeisterung für diese Idee durchdrungen hat. Die Tragödie ist in diesem Sinne, obwohl nur eine indirecte, doch eine ausdrücklichere und selbstbewußtere Darstellung der sittlichen Idee selbst, als irgend eine andere Kunst. Sie bringt dieselbe zur Erscheinung, zur ästhetischen Anschauung ausdrücklich in dem Elemente des Gegensatzes, welchen zu ihr die von wilder Leidenschaft bewegten Handlungen und Geschicke der Menschenwelt bilden.

266. So, wie hier gezeigt, die dramatische Dichtkunst auf jenem Höhepuncte ihrer direct auf das Ideal gerichteten Production, der innerhalb ihres Bereichs durch den Begriff der Tragödie bezeichnet wird. Dem gegenüber bringt es nun aber die eigenthümliche Natur dieser Kunstform mit sich, daß, um diesen Höhepunct herum, nicht blos, wie in andern Kunstgattungen, eine unbestimmte Mannichfaltigkeit von Nebenformen einer gleichartigen Kunstdarstellung sich ablagert, welche durch den auf ihm, auf jenem Höhepunct, sich ausbildenden Kunststil, in mehrfältigen Abwandlungen desselben, ihren eigenthümlichen ästhetischen Charakter gewinnen, sondern daß innerhalb ihres Bereiches ein einheitlicher Gegensatz zur Tragödie hervortritt, der aber seinerseits in eine Vielheit neben- und untergeordneter Formbildungen sich abzweigt: das komische Drama, die Komödie.

267. Verzichtend auf die Forderung einer Einheit von Ideal und Wirklichkeit, von welcher die Tragödie ihren Ausgang nimmt, wurzelt die Komödie von vorn herein in dem Bewußtsein der unauflösbaren Differenz zwischen Ideal und menschlicher Lebenswirklichkeit. Damit wird zu ihrer Aufgabe die Darstellung der letzteren ausdrücklich in dem Processe ihrer Zersetzung und Selbstauflösung, also (35 ff.) aus dem Gesichtspuncte des Lächerlichen und Komischen. Das Komische tritt in der dramatischen Poesie, sofern dieselbe wirklich Poesie ist, überall da hervor, wo die dargestellte Handlung durch den Mangel eines auch unabhängig von der künstlerischen Darstellung ihr inwohnenden idealen Gehaltes aus der Sphäre des Tragischen heraustritt. Jedes Versagen der Komik, jedes Herabsinken aus dem Standpuncte humoristischer Weltbetrachtung (43) hat unter der angegebenen Voraussetzung zur unausbleiblichen Folge das Herabsinken der Dichtung zur nüchternen Prosa des gemeinen Weltverstandes.

268. Diese Prosa bildet denn nun allerdings für die größere Masse dramatischer Dichtungen, ähnlich wie für die

größere Masse der Romandichtungen (234 ff.), den Rahmen, in welchen nach der Seite der Erfindung einer dramatischen Handlung (258) und der dazu gehörigen Charakterzeichnung (256 f.) die künstlerische Darstellung eingefügt wird. Die Poesie dieser Darstellung beruht dann überall mehr auf dem, sei es tragischen oder komischen Charakter der einzelnen Situationen, dessen Ausführung, hauptsächlich in der Komik, der Dichter zum größern Theile dem Mimen (257) überlassen muß, als auf der Erfindung des Ganzen. Doch wird für dieses Ganze der Einklang, wenn auch mit Verzicht auf die reine ideale Höhe der Poesie, welche überall im Drama nur durch rein komische oder durch rein tragische Erfindung erreichbar ist, hergestellt durch eine Darstellung, in welcher, wenn auch zunächst nur für den reflectirenden Verstand, die ethischen und die ästhetischen Elemente der Lebenswirklichkeit (letztere namentlich in Gestalt der Liebe, der Geschlechtsliebe, welche daher in der Komödie, ähnlich wie auch dies im Roman, vorzugsweise gern zur Verwickelung und Lösung des Knotens der dramatischen Handlung herbeigezogen wird), in naturtreuer Nachbildung zu ihrem Rechte gebracht werden.

Auch die ächte Tragödie — man denke an Sophokles' Philoktetes, Göthe's Iphigenie u. s. w. — läßt einen „glücklichen Ausgang" zu; aber sie stellt sich damit doch stets wenigstens an die Gränze einer prosaischen Weltbetrachtung.

269. Die dramatische Dichtkunst, nicht minder wie die epische und die lyrische, knüpft sich in ihrer geschichtlichen Entwickelung zunächst an die mythologischen Ideale, und ihr ästhetischer Charakter ist überall bestimmt durch diesen Anschluß. In einer durchaus organischen Weise ist namentlich in der hellenischen Kunstwelt das Drama aus der von mythologischem Inhalt erfüllten Epik und Lyrik hervorgewachsen und zu einer in allen spätern Zeiten nur selten wieder erreichten künstlerischen Vollendung gediehen. Und zwar dies sogleich von vorn herein in der Doppelgestalt der Tragödie und der Komödie, welche beide Dichterarten dort schärfer, als in aller späteren Ent-

wickelung der dramatischen Poesie, auch in äußerlicher Abtrennung einander gegenüberstehen.

270. Die eigenthümliche Gestalt der antiken Tragödie ist wesentlich bedingt durch den Umstand, daß dieselbe sich auf den Boden der mythologischen Idealwelt stellt*). Weil die ideale Bedeutung der Gestalten dieser Welt in alle Wege beruht auf ihrem Zusammenhange mit dem Ganzen derselben, so wird dieses Ganze überall in lyrischer Erinnerung (243) gegenwärtig erhalten. Hierauf beruht die Bedeutung des Chores in der griechischen Tragödie, durch dessen Stellung denn wiederum die übrige Oekonomie der dramatischen Handlung sich bedingt, die mehr plastische als malerische Haltung der dargestellten Charakterbilder, die Geschlossenheit in den engsten Gränzen der Zeit und des Raumes, und der feierliche Kothurnschritt auch der rein dramatischen Wechselreden in streng gebundener metrischer Form**), sammt dem scenischen Pomp einer musikalischen Bühnendarstellung, welche unmittelbar als festliche Handlung in den Cultus der Götter eintritt.

*) Ausnahmen, wie die Phönissen des Phrynichos, die Perser des Aeschylos, knüpfen doch überall die historische Wirklichkeit an die heroische Mythenwelt an.

**) Nicht zu übersehen jedoch, daß der jambische Trimeter der Tragödie mit der Komödie gemeinsam ist und der satyrischen Poesie des Archilochos und seiner Nachfolger entstammt. So zeigt die Tragödie in ihren rein dramatischen Partien eine Hinwendung zur Komödie, wie die Komödie umgekehrt in ihren lyrischen eine Rückwendung zur Tragödie. — Satyrdrama als Nachspiel der Tragödie.

271. Dem gegenüber stellt sich die Komödie, die specifisch hellenische, alte Komödie, von vorn herein auf den Boden der Lebenswirklichkeit, der unmittelbaren, im Augenblick der dramatischen Handlung gegenwärtigen Wirklichkeit des öffentlichen, volksthümlichen Lebens. Sie zersetzt den Inhalt dieses Lebens in allen seinen Bestandtheilen, von den höchsten bis zu den niedrigsten, durch die ätzende Kraft des in seine Tiefen drin-

genden komischen Humors, und verflüchtigt ihn zu dem luftigen, eben in dieser Verflüchtigung seiner Realität aber wiederum idealen Gebilde einer sinnbildlichen Handlung; zu einem Mythus von ähnlich symbolischer Beschaffenheit, wie die Ereignisse und Personen der alten Mythologie, zu welchen daher auch die Komödie durch ihre lyrischen Partien, insbesondere durch den auch ihr zugehörigen Chor, und durch ihre Stellung im Götter-cultus, in eine entsprechende Rückbeziehung gestellt wird, wie die Tragödie.

272. Die hohe Kunstvollendung des durch die Doppelseitigkeit seines überall durchgehenden Verhältnisses zu dem mythologischen Ideale in diesen ausdrücklichen Gegensatz als Tragödie und als Komödie zu sich selbst gestellten, auf beiden Seiten in eng und scharf umgränzten Kunstformen einherschreitenden Drama ist eben so ein eigenthümliches Phänomen hellenischer Kunstbildung, wie die entsprechende Kunstvollendung des mythologischen Epos (231) und die der mythologischen Plastik (189). Auch auf dem Boden anderer mythologischer Weltanschauungen zwar ist eine dramatische Poesie mit specifisch mythologischem Inhalt hervorgetreten; so namentlich auf dem Boden orientalischer Mythologie in Indien, auf dem Boden mittelalterlich-romantischer Sage vorzüglich in Spanien. Aber bei dem Mangel innerer Durchbildung jener Weltanschauungen zu wirklicher Gehaltfülle und Formvollendung des Ideales hat es weder dort noch hier zu einer hinreichend scharfen und gediegenen Ausprägung jenes Gegensatzes kommen können, an welchem für eine Dramatik, die sich auf mythologischen Boden stellt, die wahre künstlerische Idealität so der tragischen, wie der komischen Dichtung hängt.

273. Unabhängig dagegen von mythologischer Weltanschauung oder nur in freier Weise an dieselbe anknüpfend, erzeugt sich auf dem Boden des modernen Ideales (69) eine

Dramatik, frei von den eigenthümlichen Kunstschranken der antiken Tragödie und Komödie, so daß auch dieser Gegensatz — nicht der Gegensatz des Tragischen und des Komischen als nothwendiger Grundelemente dramatischer Kunstdarstellung, wohl aber der Gegensatz von Tragödie und Komödie als in sich abgeschlossener, die gesammte Erfindung und Technik des Drama beherrschender Grundformen — nur eine untergeordnete Bedeutung für sie behauptet. Wie die Erfindung der tragischen, so beruht auch die der komischen Handlung hier überall auf freiem Einblick des Dichters in das Verhältniß der Ideen des Wahren, des Schönen und des Guten zur menschlichen Lebenswirklichkeit; es findet darum hier, so in der Erfindung, wie in der Ausführung, eine größere wechselseitige Annäherung der beiderseitigen, nur noch in dem Grundton der Darstellung sich unterscheidenden Gesammttypen, und eine freiere Vermischung der komischen und der tragischen Darstellungselemente statt.

Das „Schauspiel" als eine dritte Gattung neben Tragödie und Komödie zu nennen, ist unstatthaft: Vorwalten des Grundtones entweder der Tragödie oder der Komödie ist überall gefordert, und fehlt auch z. B. bei Shakespeare nie, als höchstens in Dramen von untergeordnetem Werthe, wie z. B. Heinrich der Achte.

274. Das moderne Drama steht also von vorn herein in einem ähnlichen Verhältniß zur menschlichen Lebenswirklichkeit, wie die specifisch moderne Form der epischen Poesie, der Roman (234); dahingegen das antike erst im späteren Verlauf seiner Entwickelung, und nicht ohne Abfall aus seiner ursprünglichen idealen Sphäre, in der sogenannten „neueren Komödie", dazu gelangt ist. Auf die geschichtlichen Ereignisse des öffentlichen Lebens ist namentlich die Tragödie angewiesen; doch keineswegs, als sei freie Erfindung der dramatischen Handlung und freie Benutzung von Sagenstoffen ausgeschlossen; einer solchen bedarf vielmehr auch die Benutzung geschichtlicher Stoffe zu ihrer Ergänzung, um zur vollen poetischen Idealität der Darstellung zu gelangen. Und so ist auch von dem Lustspiel phantastische, selbst ins Alle-

gorische überspielende Erfindung nicht ausgeschlossen; sie ist selbst unentbehrlich zur Emporhebung dieser Dichtart in die höhere Region des Kunstideales.

In der Kunst epischer Idealisirung des Bodens und der Atmosphäre für die historische Tragödie ist Schiller Meister und übertrifft Shakespeare eben so weit, wie er dagegen von diesem in der Kunst specifisch dramatischer Charakteristik und in der Kunst der Schürzung und Lösung des Knotens einer dramatischen Handlung übertroffen wird. — Daß die historischen Dramen den Gipfel der Shakespeare'schen Kunst bezeichnen sollen, ist ein Vorurtheil der Romantiker, eben so wie daß die der englischen Geschichte entnommenen unter sich ein dichterisches Ganze bilden. Einige derselben, und gerade einige der vorzüglichsten, sind ihrem, auch in den wirklich historischen Scenen überall festgehaltenem Grundton nach Lustspiele, nicht Trauerspiele. — Zu den phantastischen Komödien gehört seiner Grundanlage nach, welche im zweiten Theile wieder aufgenommen ist, auch Göthe's Faust.

275. Je näher die dramatische Poesie in ihren verschiedenen Abzweigungen an die Lebenswirklichkeit herantritt, desto lockerer und loser werden auch ihre metrischen Formen; auch findet, wiederum in ähnlicher Weise, wie in der erzählenden Poesie, ein Uebergang in die völlig ungebundene prosaische Rede statt. Dieselbe Form einer nur durch freien Rhythmus gehobenen Prosa herrscht denn auch in einem weiten Darstellungsgebiet, welches sich, in Bezug auf die Platz findende stilistische Kunstschönheit, ähnlich verhält zur dramatischen Poesie, wie die Geschichtserzählung (239) zur epischen Poesie, nämlich in dem Gebiete dialogischer Darstellung. Dieselbe kann, wie in einigen Meisterwerken des Alterthums, die an wirklicher Kunstschönheit nicht hinter den Meisterwerken eigentlicher Poesie zurückbleiben, einen tiefsinnigen, speculativen, so auch einen leichteren Inhalt von Lebensphilosophie und reflectirender, sittlich-humoristischer Betrachtung der Wirklichkeit in sich aufnehmen. Als ein Seitenzweig der Gesprächsform kann die briefliche Rede betrachtet werden, welche sich mehr noch, als die der erzählenden Prosa, zur Darstellung eines tragischen Inhalts solcher Art eignet, der

durch seine Innerlichkeit sich der unmittelbar dramatischen Form und der Bühnendarstellung entzieht.

Idyllischer Dialog in der Dichtung des späteren Alterthums, mit höherem Schwunge aber in dem „Hohenliede", dieser Perle der hebräischen Poesie. Eben dort der tragische Dialog der Hiobdichtung, gleichfalls ein Werk mächtigster, schwungvollster Poesie. — Göthe's Wahlverwandtschaften müßten in Briefform übertragen sein, wenn sie die mächtige tragische Wirkung üben sollten, zu welcher der Stoff sie befähigt. [Vgl. „Kleine Schriften", Nr. 5.]

276. Seiner gesammten Beschaffenheit nach ist durch das moderne Drama mehr, als durch das antike, eine beziehungsweise selbstständigere Entfaltung der dramatischen Mimik (257) begünstigt. Es steigert sich die künstlerische Aufgabe und Leistungsfähigkeit dieses Kunstzweiges in gleichem Verhältniß nach der einen Seite durch die größere Tiefe der Charakterschilderung in den Werken höhern dramatischen Stils, und nach der andern, namentlich im Gebiete der Komödie, durch das Bedürfniß einer Ergänzung der dichterischen Production, da wo dieselbe in die unteren Regionen der Lebenswirklichkeit hinabsteigt, durch die eigenthümliche, humoristische Genialität der mimischen. Dagegen treten naturgemäßer Weise in der modernen Bühnendarstellung des poetischen Drama, nach dessen Aussonderung von dem specifisch musikalischen, die Elemente lyrischer, musikalischer und plastischer Kunstschönheit mehr zurück, durch welche sich die antike Bühnendarstellung, die jenen Unterschied noch nicht kannte, zu ergänzen liebte.

277. Alle Bühnendarstellung, die des poetischen sowohl, als auch die des musikalischen Drama (153 ff.), kann, der specifisch religiösen Bedeutung anderer Kunstdarstellungen entsprechend, ihre höhere ideale Weihe nur dadurch gewinnen, daß sie als integrirendes Moment in den religiösen Cultus wieder eintritt, aus dem wir sie allerorten in ihren geschichtlichen Anfängen hervorwachsen sehen. Ohne diese Weihe behält alles Theater- und Schauspielerwesen im Großen und Ganzen etwas

Unorganisches, in ästhetischer, wie in sittlicher Beziehung, Ungeordnetes und Verwildertes. Jene Einordnung selbst aber hängt ihrerseits an Bedingungen religiöser und kirchlicher Lebensentwickelung, welche herbeizuführen und zu zeitigen nicht im Bereiche des Vermögens künstlerischer oder überhaupt ästhetischer Production als solcher liegt.

Anhang.

1.

Erklärung des Reims. Die Künste überhaupt müssen den Stoff, dessen sie sich bedienen, von seinem materiellen Inhalt reinigen, oder sein selbstständiges Bestehen aufheben. Erläuterung dieser Bemerkung durch das Beispiel der Bildnerei und Mahlerei, von denen jene nur in dem todten, von allem natürlichen Leben entblößten Steine, diese nur auf der körperlosen Fläche zu wirken vermag. — Eine ähnliche Bedeutung hat in der Poesie das Metrum, wodurch die Sprache und die Rede, die sonst für etwas lebendiges und inhaltvolles gilt, zur quantitativen Masse herabgesetzt wird. — Man kann alles dieß, wenn man einen technischen Ausdruck (der Bequemlichkeit wegen) dafür schaffen will — das negative Element der Kunst nennen. — Auch der Reim nun ist ein solches negatives Element: indem er die scheinbar unendliche Mannigfaltigkeit der Laute und ihrer Verhältniße auf eine wiederkehrende Gleichheit zurückführt, vernichtet er gleichsam das in der Individualität des Wortes sich fixirende und verkörpernde Leben.

[Einzelnes Blatt, ungefähr von 1824.]

2.

L. Tieks Novellen geben ein vortreffliches Bild unsers Zeitalters, dem sie seine Haltungslosigkeit, seine Zerrissenheit

und das dadurch veranlaßte Herabsinken ins Kleinliche und Seelenlose wie in einem klaren Spiegel vorhalten. Es ließe sich aber fragen, ob die Novelle, in der eigenthümlichen Art wenigstens, wie Tiek sie behandelt, ganz dazu geeignet sei, die Gebrechen des Zeitalters durch Darstellung zu reinigen. Sie begnügt sich nicht, wie das Drama, mit der bloßen Dastellung des moralischen Widerspruchs, sondern versucht sogleich, den Weg zu zeigen, um ihm zu entfliehen und das Rechte zu gewinnen. Dieser Weg ist aber überall ein bloß subjektiver, in der Individualität der schönen Seele (dieß ist der Lieblingsausdruck jener Zeit, welcher Tiek seine Bildung und Richtung verdankt) und in der Bekräftigung und Bethätigung der Individualität durch Liebe und Ehe begründeten; und wenn uns hienach der philosophische Dichter als in der Denkart des Fichtisch-Jacobi'schen Zeitalters befangen erscheint, so thut diese Weltansicht auch dem rein dichterischen Charakter jener Werke unstreitig Abbruch. Die moralische Welt erscheint uns in diesen Dichtungen stets in einem ähnlichen Lichte, wie die Natur aus dem Gesichtspunkte der subjektiven Teleologie betrachtet; die Ironie, so fein angelegt und zart durchgeführt sie allenthalben sich zeigt, kann doch nie eine ganz reine und großartige werden, weil ihr der universelle Standpunkt fehlt. Darum erscheinen alle diese Novellen als ein Gemisch von poetischen und prosaischen Elementen; denn die Poesie verträgt schlechterdings keine Beschränkung auf eine Individualität, und wäre sie die liebenswürdigste und edelste. Das kleinste ächt lyrische Gedicht geht über die Individualität hinaus, und läßt die Harmonie der Sphären durch sich hervortönen. Wie viel mehr die ächt poetische Novelle, die entweder sich nur mit Einem Individuum beschäftigt, und darum einen lyrischen und fragmentarischen Charakter annimmt, wie Werthers Leiden, dieses wahrhaft große, durch und durch poetische Werk; oder in einer ganz einfachen Verwicklung und mit so wenig als [möglich] Charakteren eine Weltordnung oder ein Welträthsel im Kleinen

darstellt, deren Mängel sie dadurch ergänzt, daß sie sich, wie bei Boccaccio und selbst bei Cervantes, an ein größeres Ganze anzuschließen liebt. Ob sie übrigens mehr die Darstellung des Räthsels, oder die Auflösung des Räthsels enthält, dieß hängt davon ab, je nachdem sie sich mehr oder weniger auf der einen Seite dem Drama, auf der andern dem Roman nähert.

Tiek ist ein Nachhall des altdeutschen Minnegesangs, sowie la Motte Fouqué (seiner ersten, leider nicht ausgebildeten Anlage nach) der nordisch-germanischen Heldenpoesie. Auch in den Minnesängern findet sich eine subjektive Ironie, welche die Gestaltungen des Zeitalters nach ihren Verwirrungen und Widersprüchen anschaut und Heil dagegen in einer edlen Gemüthsanlage, Liebesglück und Sängerbildung sucht. Die Minnesänger waren die Schwalben, die das Frühjahr des germanisch-christlichen Völkergeistes ankündigten; eben so ist Tiek, besonders in seiner frühern Periode, der Sänger des Frühjahrs einer neuen Epoche des deutschen Geistes.

[Aus einem „Zeichen der Zeit" überschriebenen Manuscripte von 1825.]

3.

Es ist eine merkwürdige Erscheinung, welche die Geschichte des deutschen Geistes in der letzten Hälfte des verfloßnen Jahrhunderts uns darbietet, daß wir gleichzeitig zwei so vollkommen contrastirende Denkarten auftreten sehen, wie den moralischen Willensrigorismus der Kantianer und die empfindsame Schwärmerei der damaligen Poetischgesinnten; und es ist ein auffallender Beweis von dem Mangel aller lebendigen Einheit in dem geistigen Leben der Nation, daß diese so widersprechenden Ansichten nicht einmal in Conflikt mit einander geriethen. Beide fanden eine consequente philosophische Ausbildung in den Systemen Fichte's und Jacobi's*); und hier zeigte es sich deutlicher als bei ihrer frühern Erscheinung, daß ungeachtet ihres

Widerspruchs dennoch beide aus derselben Quelle geflossen waren, nämlich aus der Einkehr des Geistes, dem die lebendige Anschauung der übersinnlichen Welt und der objektiven Weltordnung entschwunden war, in die Subjektivität. In Schillers Seele hatten beide Ansichten Wurzel gefaßt und abwechselnd stießen sie feindlich an einander oder durchdrangen sich gegenseitig mit wahrhaft erhabener Inbrunst. Daher dieser Dichter einerseits als das glänzendste Gestirn, andrerseits als Märtyrer seines Zeitalters erscheint.

*) Es hängt mit diesem sittlichen Charakter der Philosophie jener beiden Männer eng zusammen, wenn auch auf rein theoretischem Gebiete Kant [Fichte?] gegen das Materielle, Objektive des gemeinen Erkennens, Jacobi gegen seine Form und Methode sich polemisch zeigt (siehe Hegels Logik, 2. Band, S. 360).

[Ebendaher wie Nr. 2.]

4.

Der Styl der früheren Werke Schellings gleicht dem Himmel, wenn er von leichtem Nebel umzogen ist, und die Sonne jeden Augenblick durchbrechen will. Er ist erfreulicher, als der Styl in den frühern Werken des Platon (dem Philebos, Sophist und Politikos); denn er zeichnet sich vor diesem aus durch größere Sicherheit und Reinheit, die man Unschuld nennen möchte. Bei Platon gewahrt man noch ein unruhiges, hastiges Tasten und Umhergreifen, welches sich beruhigt und in sanfte Harmonie verwandelt hat in der einem stillen Strome gleich leise und lieblich wogend dahingleitenden Rede des Phädros und des Symposion; bis endlich die vollendete, unumschränkte Herrschaft über die Sprache in den späteren, reifsten Werken erreicht war.

[Ebendaher. — Die später in Collegien vorgetragene und durch R. Schöne (Platons Protagoras, Leipzig 1862) bekannt gewordene Ansicht Weißes von der Zeitfolge der platonischen Dialoge hat ihm also schon so früh (1825) festgestanden. Vgl. auch die Schrift „Ueber das Studium des Homer", Leipzig 1826, S. 21 ff. Note.]

5.

Ueber die künstlerische Behandlung des sinnlichen Geschlechtverhältnisses.

Allgemeine Grundsätze, obgleich sie den Maßstab ihrer Wahrheit und Gültigkeit eigentlich schon in sich selbst haben müssen, bewähren sich doch in den Augen der Meisten erst durch ihre Anwendung auf das Besondere und Einzelne. Denn dem natürlichen Menschen ist das Besondere näher als das Allgemeinere: sein Urtheil ist in jenem leichter, sicherer und richtiger als in diesem, welches meist außer seinem Gesichtskreis liegt, und über welches daher ein gesunder Sinn ihn zurückhält auf andre Weise zu urtheilen, als nach der Angabe des bekannten Ausspruchs: an ihren Früchten sollt ihr sie erkennen. Und in der That kann es auch dem Philosophen, der in dem Allgemeinen seine eigentliche Heimath hat, nicht genug empfohlen werden (vorausgesetzt daß er seine Speculationen nicht als bloße Vorarbeiten für andere und höhere, sondern als solche, die für sich ihre Wahrheit, Gültigkeit und Vollendung haben, angesehen wissen will), allenthalben seine allgemeinen Sätze auf das Besondere überzutragen; freilich nicht auf eine äußerliche, mechanische Weise, wie man etwa einen geometrischen Lehrsatz auf das Geschäft der Feldmessung oder der Befestigungs- und Belagerungskunst überträgt, sondern durch innerliches organisches Fortbilden des lebendigen Mittelpunkts zur Peripherie heraus, wie die Pflanze aus dem Samenkorn, welches ihr Allgemeines ist, durch die ihr inwohnende Lebenskraft die Zweige, Blätter und Blüthen bildet. — Ich will es darum versuchen, die allgemeinen Gedanken, die ich in einem andern Aufsatze über das Verhältniß des Schönen zu dem Guten*) aussprach, auf einen besonderen Gegenstand der Kunstanschauung anzuwenden, oder vielmehr sie

*) Von diesem Aufsatze ist Nichts mehr vorhanden. Anm. d. H.

dergestalt weiter auszubilden, daß sie von selbst sich zu Lehren über einen besondern Inhalt, der unter die Gesetze der Schönheit und der Sittlichkeit fällt, gestalten.

Vielleicht eignet sich zu einer solchen Hineinbildung jener dort von uns aufgestellten Begriffe in das Besondere keine Seite jenes Gegenstandes in höherem Grade, als die Frage über die Stellung dessen, was wir gemeinhin Sinnlichkeit nennen, des natürlichen Verhältnisses der Geschlechter, zu den Ideen der Schönheit und der Sittlichkeit. Denn es kann dieses Verhältniß gewissermaßen als allgemeiner Repräsentant des geistlosen und widerspänstigen Stoffes oder Naturelementes gegen den Geist gebraucht werden, welches Element, wie wir [dort] übereinkamen, von der Sittlichkeit fortwährend bezwungen werden, in der Schönheit aber als ein bereits Bezwungenes und mit dem siegenden Geiste Versöhntes aufbewahrt sein soll. Zu dieser Stellvertretung eignet es sich darum vorzugsweise, weil es gleichsam die Quintessenz der dem Geiste gegenüberstehenden und für sich sein wollenden Naturkräfte enthält: den Trieb, das natürlich Lebendige als solches zu vereinigen, zu binden und fortzupflanzen; ein Trieb, der unter allen Naturerscheinungen dem Geiste am nächsten steht und, wenn irgend ein anderer, dem Geiste selbst, um dazusein und zu wirken, unentbehrlich ist, aber eben wegen dieser Nähe auch am schroffsten der Reinheit des Geistes gegenübersteht und mehr als irgend etwas anderes das Leben des Geistes verleitet, unter sich selbst herabzusinken und zu etwas den Ideen des Guten und der Schönheit Feindlichem zu werden. Die Frage indeß, wie sich dieser die ganze Natur gleichsam enthaltende Trieb zu der Sittlichkeit überhaupt verhält, ist allgemeineren Inhalts, weil es viele Stufen der Sittlichkeit giebt, von denen die unteren noch nicht für die Verwirklichung der höchsten Idee oder der Idee der Güte selbst, sondern nur für unentbehrliche Bedingungen dieser Verwirklichung, die als solche anderen Sphären des Geisteslebens an-

gehören, gelten können. Wir lassen diese zur Seite oder setzen sie vielmehr voraus; welches uns um so leichter zugestanden werden kann, je mehr die Lehren dieser Sphären auch unabhängig von philosophischer Erkenntniß in die allgemeine Denkweise aller gebildeten Menschen übergegangen sind. Unsere Aufgabe ist nur, jenes Verhältniß, wie es von dem von uns bezeichneten höchsten Standpunct aus erscheint, zu betrachten: und hier kommt nun besonders die Stellung desselben innerhalb des Gebietes der Schönheit in Frage, da die Schönheit, wie wir in jener früheren Abhandlung zeigten, den ganzen Reichthum der endlichen Welt und ihrer Gegenstände vollständiger enthält, als die Güte, nämlich ihn nicht nur enthält, wie er mit den höchsten Gesetzen des Weltalls vollkommen Eins, sondern auch, wie er aus denselben herausgetreten oder von ihnen abgefallen, aber zugleich durch sie bezwungen und gebunden ist. Wir werden daher vorzugsweise hierauf unsere Aufmerksamkeit richten, und dieß zur eigentlichen Aufgabe der gegenwärtigen Betrachtung machen, wiefern die Sinnlichkeit des Geschlechtverhältnisses in die Idee der Schönheit eingehen und insbesondere einen Moment des Inhalts von einem Kunstwerke ausmachen kann, und in die Beantwortung dieser Frage dasjenige als einen wesentlichen Theil dieser Beantwortung einschließen, was wir, ohne irgend auf Erschöpfung dieses wichtigen Gegenstandes Anspruch zu machen, über das Allgemeinere oder das Höhere jener Aufgabe zu bemerken haben

Wir wollen zuerst von demjenigen sprechen, worin Schönheit und Sittlichkeit übereinstimmen und die erstere von der letztern abhängig erscheint, und sodann von den eigenthümlichen Rechten der Kunst in Bezug auf die Sinnlichkeit, und wie diese mit denen der Sittlichkeit, denen sie gewissermaßen zu widersprechen scheinen, in Uebereinstimmung zu bringen sind. — Nichts scheint einfacher und einleuchtender als der Grundsatz: wiefern die Sittlichkeit die Sinnlichkeit heiligt, sofern kann diese auch Bestandtheil der Schönheit sein, und mithin von der Kunst aufgenommen

und dargestellt werden. Und dennoch bedarf derselbe mancher Erläuterungen und vielleicht sogar Einschränkungen, um fruchtbar zu werden für das Verständniß der Kunstforderungen. Wir erkennen die Befriedigung des Geschlechttriebes innerhalb der Grenzen, welche die sittliche Weltordnung ihr setzt, als sittlich erlaubt, ja selbst als sittlich nothwendig an, und dennoch wäre es eine sehr unzureichende, wenn auch vielleicht factisch richtige Entschuldigung für einen Künstler, der uns sinnlich freie Darstellungen bietet: wenn man sagen wollte, ihr Inhalt überschreite jene Grenzen nicht. Wir haben hier den vielleicht einzig denkbaren Fall, wo die Darstellung einer an sich nicht unsittlichen Handlung nicht nur unschön, sondern selbst unsittlich sein kann. Scheint dieß aber nicht zu widersprechen dem früher von uns aufgestellten Satze von der Identität des Inhalts der Ideen des Schönen und des Guten? Wie kann die Schönheit, deren Gebiet, was den Inhalt betrifft, im Allgemeinen sogar ein noch ausgebreiteteres ist, als das der Sittlichkeit, einen Inhalt der letzteren sich aneignen, und dennoch nicht nur unter sich selber herabsinken, sondern sogar mit der Sittlichkeit, durch eben diesen Inhalt, den sie von ihr entlehnte, in Streit und Widerspruch gerathen? Diese auffallende Thatsache führt uns unmittelbar auf die höchsten Begriffsbestimmungen der Schönheit und der Güte in ihrem Gegensatz unter einander und zu der Sinnlichkeit zurück, in denen allein die Lösung jener Schwierigkeit enthalten sein kann. Erinnern müssen wir uns dabei, wie wir eben vorhin in dem Geschlechtverhältniß den aus allen übrigen Gestalten gleichsam ausgezogenen und in einem feinen, aber vollständigen und allumfassenden Extract zusammengenommenen Begriff des Naturwesens fanden, wie dieses unmittelbar in Gegensatz und Berührung zu dem Geiste tritt. Die Natur erscheint in diesem Verhältniß gleichsam verflüchtigt, ohne darum aufzuhören, sie selbst, und zwar nicht nur ein Theil ihrer selbst, sondern der volle Inhalt ihres Selbst zu sein; daher es auch sehr bezeichnend

ist, wenn wir jenes Verhältniß, wie es in dem geistigen Leben des Menschen erscheint, oft schlechthin „die Natur" zu nennen pflegen. Die solchergestalt in ihrem innersten Kern und Wesen zusammengefaßte, aber zugleich verflüchtigte, und wie sie vorher ein räumlich Daseiendes, Undurchdringliches war, so jetzt zu einem zeitlich Werdenden und Verschwindenden und gleichsam vollkommen Durchsichtigen und Durchdringlichen gemachte Natur kann nun auf reale und wirkliche Weise zur wahrhaften Einheit mit dem Geiste erhoben, d. h. zu einem unmittelbaren Bestandtheile des in sich einigen und harmonischen Geistlebens verwandt werden. Dieß nun geschieht eben in der sittlichen Weltordnung, welche das Geschlechtverhältniß in den Gestalten der Liebe und der Ehe zu einem wesentlichen und unentbehrlichen Momente des höhern, d. h. des sittlichen Geistlebens erhoben hat. Wir haben also, wie leicht zu sehen ist, hier eine Art der Vermählung von Geist und Natur, die ein vollkommenes Gegenstück darbietet zu jener, welche in der Schönheit und Kunst gefeiert wird. Die Natur erhebt sich zum Geiste, indem sie die Gestalt, statt eines Dinges, eines Verhältnisses von Wesen, statt eines Räumlichen, eines Zeitlichen annimmt: sie wird von dem Geiste bezwungen, indem sie sich der beschränkenden Ordnung desselben unterwirft, während andrerseits doch der Geist sie nicht feindlich aus seinem Leben ausstößt, sondern sie darin, wiewohl ihm, dem Geiste, dienend und seine Zwecke vollführend, duldet. Man sieht also, daß hier zur Hervorbringung jener Harmonie von Natur und Geist Alles darauf beruht, daß die Natur in der Gestalt eines flüchtigen, in seinem Dasein zugleich verschwindenden oder stets nur augenblickliche Realität habenden Geschehens, in welchem das Bleibende nur das Geistige, nämlich das Verhältniß ist, erscheint: während in der Schönheit und der Kunst gerade umgekehrt das an sich Geistige und dem Geist Verwandte die Gestalt des äußern, unveränderlichen und unvergänglichen Daseins annimmt. Hieraus nun ergiebt sich, daß, dafern das Verhältniß

der Geschlechter genau auf dieselbe Weise, wie in das Reich der Sittlichkeit, nämlich nach seiner nackten und vollständigen Natürlichkeit, und nur durch eine der künstlerischen Darstellung äußerliche, nämlich eben eine sittliche Ordnung gezügelt und beschränkt, eingeführt werden sollte, es seine wahre Bedeutung, wodurch es allein fähig wird, in ein hohes geistiges Ganze einzutreten, verlieren würde. Die Unsittlichkeit einer künstlerischen Darstellung wollüstiger Gegenstände liegt, abgesehen von äußerlichen Umständen, z. B. der Schwierigkeit, es dem Beschauer gegenwärtig zu erhalten, daß dieselben als nicht außerhalb der Grenzen, welche die Sittlichkeit vorschreibt, vorgehend gedacht werden sollen, vornehmlich darin, daß durch die Darstellung als solche, und ganz unabhängig von ihrem besonderen Charakter und Zwecke, etwas fixirt und aus seiner flüchtigen Erscheinung zur dauernden Gestalt befestigt wird, was einzig dadurch ein Recht hat, in einer geistigen Ordnung der Dinge zu bestehen, daß es, obwohl an sich nicht Geist, sondern Natur, dennoch nur ein schwebendes und verschwindendes Dasein hat, und eben hierin den Sieg des Geistes über die Natur beurkundet. Die Kunst, die, wiewohl auf andere, ja entgegengesetzte Weise, denselben Sieg zu feiern die Aufgabe hat, handelt darum ihrem Zweck zuwider, und wird gerade umgekehrt zu einem Siegesdenkmahl der Natur über den Geist, sobald sie, wie dieß in sinnlich freien Darstellungen nothwendigerweise geschieht, eben jenen Moment, in welchem die Natur sich zum Leben des Geistes verflüchtigt, den Moment des Geschlechterverhältnisses, zu der Starrheit des natürlichen Daseins zurückführt.

Auf diese Weise glaube ich mit einer für unsre Zwecke hinreichenden Strenge und Bündigkeit den Grund angegeben zu haben, warum die Kunst gerade in diesem Punct, und vielleicht nur in diesem, beschränkter ist, als das Leben selbst, wenn sie vor dem Richterstuhl der Sittlichkeit bestehen will. Vorzugweise gilt diese Beschränkung, wie leicht zu sehen, der bildenden

Kunst, weil diese eigentlich es ist, die sinnliche Handlungen als solche zu bleibenden Gestalten machen kann; dahingegen der Poesie, die jene Handlungen eben als das was sie sind, nämlich als zeitlich verschwindende (die epische insonderheit als vergangene) darstellt, hier eine größere Freiheit gestattet sein wird, obgleich auch diese, da ja auch der Zauber des Wortes ein bindender und befestigender ist, keineswegs eine unbeschränkte sein kann. Die Stufenfolge der Künste ist in dieser Hinsicht ungefähr folgende. Der Poesie ist dem Stoffe nach Alles erlaubt, aber mit der doppelten Bedingung, erstens daß sie es nicht als Gegenwart, sondern als Vergangenheit und allenfalls, jedoch mit größerer Vorsicht, auch als Zukunft darstelle, um somit statt des Realen vielmehr ein Ideelles zu geben, sodann daß sie dergleichen Darstellungen nie zu ihrem eigentlichen Zweck mache, sondern als integrirende Bestandtheile höheren, im eigentlicheren Sinne geistigen Ideen einverleibe. Auf die Poesie folgt die Plastik, welcher es gestattet sein muß, den menschlichen Körper in seiner Naturgestalt oder das Nackte in seinem vollen Umfange und unverhüllt vorzuführen, weil sie diesen Körper in seiner Einzelheit und Abgeschlossenheit als das vollständige äußere Dasein der Seele, als einer in sich ruhenden und abgeschlossenen Welt, darzustellen hat. Dagegen sind ihr alle gegenseitige Beziehungen von Gestalten, denen irgend ein Zug von Sinnlichkeit beigemischt ist, unerlaubt aus dem bereits vorhin angegebenen Grunde. Noch beschränkter ist die Mahlerei, welcher außer diesen Beziehungen sogar die bloße Darstellung des Nackten, sobald diese nicht, wie dieß in dem Gesicht und allenfalls auch in einem von geistigerer Leidenschaft gewaltsam bewegten Körper der Fall ist, dem geistigen Ausdruck unmittelbar dient, oder, wie bei der Darstellung von Kindern, der Sinnlichkeit noch gänzlich fremd ist, ungleich mehr zum Vorwurfe als zum Ruhm gereicht. Der Grund hiervon ist dieser, daß in der Mahlerei, welche die einzelnen Gestalten nicht, wie die Plastik

als in sich ruhende und geschlossene Welten, sondern als in dem Lichte und auf der Fläche wie in einem gemeinsamen Elemente gleichsam schwimmende Erscheinungen vorführt, durchaus das Verhältniß und die Beziehung derselben vorherrscht und als das Wesentliche gilt, so daß man auch bei dem Anblicke des Nackten unwillkührlich an eine Beziehung nach Außen, wo denn das Geschlechtliche nur allzu nahe liegt, zu denken genöthigt wird. — Endlich könnte man fragen, inwiefern die Musik, die doch eigentlich nicht, wie jene Künste, bestimmte und begrenzte Gegenstände, sondern das allgemeine, gleichsam ätherische Element des höheren Geisteslebens darstellt, in jener Hinsicht sündigen könne, und mithin Beschränkungen auch für sie daraus erwachsen müssen. Bekannt ist, wie die Gesetzgeber und Weisen des Alterthums auf diese Kunst mehr als auf irgend eine andere in sittlicher Beziehung ihre Aufmerksamkeit richteten, und vorzugweise von ihr, sofern sie sich in den Schranken der ihr vorgeschriebenen Reinheit und Würde hielt, Förderung und Beseelung alles edleren und freisinnigen Lebens erwarteten, aber auch, wenn sie diese Schranken überschritte, Gefahr für die Tugend, Seelenstärke und Sittlichkeit ihrer Bürger von ihr befürchteten. Und in der That ist wohl nicht zu verkennen, wie die Musik eben in der Allgemeinheit, in welcher sie die höhere Welt des Geistes verkörpert, in einer merkwürdigen Verwandtschaft zu jener Grenzregion der Geister- und Körperwelt steht, in welcher stets wechselnd das Geistige das Körperliche als ein flüchtiges und durchsichtiges Verhältniß [Behältniß?] zu sich heranzieht und sich in dasselbe einsenkt. Sehr genau läßt sich darum in jener Kunst der Moment unterscheiden, wo der Geist unter sich herabsinkt und ausartet, und eine Musik, die, wie z. B. die Rossini'sche, diesen Moment aufgreift, und ihn mit der ganzen losgebundenen Naturkraft des entsittlichten Talentes durch das gesammte dieser Kunst offenstehende Gebiet durchführt, dürfte leicht zu den immoralischsten Productionen, welche die Kunst überhaupt hervorzubringen vermag,

gezählt werden, da es ihr nicht einmal möglich ist, ihre Ausschweifungen und Verirrungen auf äußere und verständige Weise, wie die andern Künste es zu thun im Stande sind, als solche und als sich selbst aufhebende und vernichtende anzuerkennen.

Ich komme jetzt zu der nähern Betrachtung der Art und Weise, wie die Kunst in unmittelbarer (nicht erst durch anderweite Zwecke der Composition vermittelter) Uebereinstimmung mit der höhern Sittlichkeit das Verhältniß der Geschlechter zum Gegenstande ihrer Darstellungen machen kann. Vornehmlich wird hier, wie aus dem Vorhergehenden sich ergiebt, von der Dichtkunst die Rede sein müssen, da diese vornehmlich hier einen freiern Spielraum hat. Damit nun die Poesie jenes Verhältniß als etwas an sich Edles und Würdiges preisen und durch die Bilder- und Formenwelt ihrer ewigen Jugend verherrlichen könne, reicht nicht hin, daß es sich als ein sittlich bloß erlaubtes, sondern es wird gefodert, daß es sich als ein durch Sittlichkeit im vollen Sinne des Wortes geheiligtes und geadeltes darstelle. Eine gewöhnliche Ehe ist mit ihren Freuden, so wenig gegen diese auch die Moralität etwas einzuwenden haben kann, noch kein würdiger Gegenstand des poetischen Preises, und die Dichtkunst würde durch einen solchen, wie dieß auch in den meisten Epithalamien, die nicht bloß trockene Formel, sondern mit einiger Lebendigkeit der Darstellung begabt sind, sowie auch in unzählich vielen Lustspielen und Romanen der Fall ist, in der That zur Dienerin der Sinnlichkeit herabsinken. Um aber zu zeigen, auf welche Weise jener Forderung zu genügen sei, will ich auf die doppelte Gestalt aufmerksam machen, in welcher das Geschlechtverhältniß als unmittelbarer Ausdruck und Verkörperung einer höheren, nicht bloß negativ, sondern positiv sittlichen Idee in der alten und in der neuen Welt auftritt. Unter den Alten, insbesondere den Griechen, ruhte auf der gesammten gesetzmäßigen Gestaltung des irdischen Lebens, wie dieses seinen vollständigen Mittelpunct in dem Staate hatte, eine sittlich-religiöse Weihe,

welche in der neuern, christlichen Welt, die den wahren Mittelpunct unsers Daseins über die Erde hinaus verlegt hat, größtentheils verschwunden ist. An dieser Weihe, welche alles Endliche und Menschliche, sofern es jener Ordnung sich fügt und in jenen einfach-großartigen Rhythmus des Staat- und Volklebens einstimmt, zugleich als ein Göttliches und Ewiges erscheinen ließ, hatte natürlicherweise ganz vorzüglich auch das Institut der Ehe Antheil, welche also, sofern sie nicht Sclavenehe, sondern Ehe der Heroen oder der freien, von der Göttlichkeit jenes Lebens durchdrungenen Staatbürger war, als ein reiner und voller Accord jener allgemeinen Harmonie alles Göttlichen und Menschlichen galt. Es ist dieß diejenige Ansicht des menschlichen Lebens, welche man wohl die pantheistische nennen kann; sie erblickt nicht etwa, wie man oft aus Misverstand meint, in der todten oder nackten Natur, sondern eben in der durch den Geist beseelten, oder in jenen Momenten des Zusammentreffens von Natur und Geist, durch welche der letztere, ohne seine Freiheit und Unendlichkeit aufzugeben, zur Gesetzmäßigkeit und Harmonie des Naturlebens befestigt wird, das Höchste und eigentlich Göttliche. Dieser Weltansicht muß daher vorzugweise das Geschäft der innigsten Vereinigung der Menschen und der Fortpflanzung ihres Geschlechtes, sofern dieses eben in jene höhere geistige Ordnung der Dinge aufgenommen ist, als ein heiliges und würdiges erscheinen; das Weib sowohl als der Mann darf es frei und unbefangen als der höchsten Güter eines anstreben und sich seines Besitzes freuen, und die Poesie es preisen und verherrlichen. Hieraus ist es zu erklären, daß in den Dichtungen der Griechen die Freuden und Segnungen der Ehe, ganz abgesehen von jener Liebe, die unter den Neueren sie, wie wir sogleich sehen werden, adeln muß, nicht nur mit der größten Unbefangenheit erwähnt, sondern auch gepriesen werden, ohne daß dadurch, was in einem modernen Kunstwerke unausbleiblich der Fall sein müßte, die Scham irgend verletzt wird. Um nur

Ein recht auffallendes und schlagendes Beispiel zu erwähnen, so beklagt die Antigone des Sophokles, als sie zum Tode abgeführt wird, nächst dem fröhlichen Lichte der Sonne, welche sie zum letztenmal erblickt, und der Seligkeit, die sie im Schooße ihres väterlichen Geschlechtes genoß, auch die von ihr nicht genossenen Freuden der Hochzeit und des Ehebettes, und nennt sich unglücklich, daß sie als gatten- und kinderlose Jungfrau zum Hades hinabgehen muß. Welcher neuere Dichter würde solche Klagen der Edelsten und Heldenmüthigsten ihres Geschlechtes in den Mund gelegt haben, und, ich will nicht sagen auf welcher Bühne, sondern selbst in welchem Romane oder welcher Novelle unserer Zeit würde man Reden solcher Art erträglich finden? Es ist also offenbar nicht eine poetische Freiheit, welche etwas adelt, was im Leben nicht gestattet wäre, sondern die einfache Darstellung einer von der unsrigen verschiedenen Gestaltung der Sittlichkeit, welche die Menschen nicht nur in dem Bilde des Lebens oder der Kunst, sondern im Leben selbst auf andern Wegen dem Höchsten und dem Göttlichen entgegenführt. Eben diese Gestaltung würde dasjenige als unsittlich von sich ausgeschlossen haben, was in der neueren christlichen Welt das Moment der höheren oder positiven Sittlichkeit in dem Geschlechtverhältniß ausmacht, jene in der Tiefe des Innern wurzelnde und mit dem Schein der Laune und Willkühr ihren Gegenstand auswählende, mit völliger Rücksichtlosigkeit nach Außen nur ihr eigenes Gesetz erkennende und befolgende Liebe; wie denn Euripides, der erste Dichter, welcher dieser Leidenschaft tragische Würde zu ertheilen versucht hatte, von dem Aristophanes wegen seiner Phädra und Sthenoboia auf das schärfste gezüchtigt wird. Nun also, um jetzt zu diesem Gegensatze der antiken Auffassung unsers Gegenstandes fortzugehen, die Liebe, welche in ihren edelsten und höchsten Gestaltungen allgemein als eine fast ausschließend der neueren Welt angehörende Erscheinung betrachtet wird, ist es, welche in dieser auf entsprechende Weise, wie in

der alten jene pantheistisch-religiöse Weltansicht, das Geschlechterverhältniß dergestalt zu adeln hat, daß es nicht nur als zuläßig und tadellos, sondern selbst als von einem höheren, ja dem edelsten und höchsten Inhalte erfüllt auftritt, und somit würdiger Gegenstand der unmittelbaren dichterischen Darstellung ein kann. Um zuvörderst von der Liebe im Allgemeinen ein Wort zu sprechen, so bemerke ich, daß ich eine doppelte Art derselben anerkenne, und beide gleich sehr zur poetischen Darstellung geeignet glaube: eine von eigentlicher Sinnlichkeit freie, die sogenannte platonische, und eine solche, in welcher die sinnliche Vereinigung ein wesentliches Moment, gleichsam ihren von der Seele vollständig durchdrungenen Körper, ausmacht. Die erstere dieser beiden Gattungen wird von Vielen in der Poesie zwar anerkannt, da die höchsten Meister verschiedener Zeiten, Dante, Petrarcha, Schiller, Göthe (im Tasso), Jean Paul u. A. sie verherrlicht haben, im Leben aber vermißt, oder wohl gar als etwas Mangelhaftes, Störendes und Ungehöriges verworfen. Ich möchte dieß nicht geradezu einen Widerspruch nennen, da ich von der Poesie keineswegs nur treue Abschilderung der äußeren Wirklichkeit verlange und mir ein dichterischer Charakter nebst Allem, was ihm zu dem macht, was er ist, durchaus nicht minder wahr erscheint, wenn er auch in Wirklichkeit nie auf diese Weise dagewesen sein sollte: halte mich jedoch überzeugt, daß auch jene zwar auf dem Gegensatz der Geschlechter beruhende, aber die sinnliche Vereinigung nicht fordernde, ja vielleicht sogar verschmähende Liebe im Leben selbst ihre Wahrheit und ihre Rechte hat, welche vielleicht bei einer dereinst zu hoffenden Geistes- und Gemüthsbildung des menschlichen Geschlechts vollständigere Anerkennung finden werden*). In den Kreis unserer Betrachtung gehört jedoch unmittelbar nur die zweite Gattung der Liebe, welcher man häufig eben so sehr das Bürgerrecht in der poetischen Welt streitig machen hört, wie jener ersteren das in der wirklichen. — —

[Manuscript mit der Unterschrift „Geschrieben und abgebrochen im Vorfrühjahr 1828."]

*) Vgl. hiermit Weißes Abhandlung über Bettinens „Göthe's Briefwechsel mit einem Kinde" im Anhange zu seiner „Kritik und Erläuterung des Götheschen Faust", Leipzig 1837. Anm. d. H.

6.

Die Philosophie ist der Welt nothwendig entfremdet, die Religion ihr befreundet. Die Geschichte der Philosophie zeigt das Leben der höchsten Idee in der Welt, die Geschichte der Religion aber zeigt dieses Leben als das Leben der Welt selbst. Die Philosophie muß, wie das organische Leben eine anorgische Natur, ein Reich der Aeußerlichkeit sich gegenüber finden, aus dem sie hervorwächst und wovon sie sich nährt; die Kunst schafft diese Aeußerlichkeit selbst; die Religion endlich trägt sie in sich und läßt sie auch, indem sie sie schafft, nicht aus sich heraustreten.

[Aus Gedankenspänen, etwa von 1831.]

Druck von Bär & Hermann in Leipzig.

Berichtigungen.

S.	4,	Z.	10	v. u.	lies anderen für letzteren.
„	31,	„	11	v. u.	„ Komma nach Sinne.
„	86,	„	1	v. u.	„ welchem für welcher.
„	101,	„	4	v. o.	„ neu für nur.
„	103,	„	1	v. u.	„ zulassen für zuläßt.
„	137,	„	10	v. o.	„ Prosa für Poesie.
„	143,	„	11	v. o.	„ dieselben für dieselbe.
„	148,	„	6	v. o.	„ denselben für demselben.
„	174,	„	13	v. o.	„ begründeter für begründeten.

Vom Herausgeber ist außerdem erschienen und noch im Buchhandel vorräthig:

Schopenhauers philosophisches System, dargestellt und beurtheilt. Gekrönte Preisschrift. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1857.

Reden über Freimaurerei an denkende Nichtmaurer. 2. Auflage. Leipzig, J. G. Findel, 1860.

Der Fortschritt der Metaphysik unter den ältesten ionischen Philosophen. Eine geschichtphilosophische Studie. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1861.

Logik oder Wissenschaft vom Wissen, mit Berücksichtigung des Verhältnisses zwischen Philosophie und Theologie im Umrisse dargestellt. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1866.

Christian Hermann Weiße. Nekrolog, vorgetragen in einer Versammlung von Mitgliedern des deutschen Protestantenvereins in Dresden. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1866.

Die Lehre Jesu, nach seinen eigenen Worten aus den Evangelien zusammengestellt [von Allw. am Ende]. Zweite Ausgabe, bevorwortet von Dr. Rud. Seydel. Dresden, am Ende (jetzt Kaufmann), 1866.

Kleine Schriften zur Aesthetik und ästhetischen Kritik von Christian Hermann Weiße. Aus dessen handschriftlichem Nachlaß und aus bereits Gedrucktem zusammengestellt. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1867.

Der deutsche Protestantenverein. Rede zur Eröffnung der öffentlichen Versammlungen des deutschen Protestantenvereins in Leipzig. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1867.

Ch. H. Weißes Psychologie und Unsterblichkeitslehre nebst Vorlesungen über den Materialismus und verwandten Beigaben. Aus Weißes handschriftlichem Nachlasse und akademischen Nachschriften zusammengestellt. Leipzig, J. G. Findel, 1869.

Die Religion und die Religionen. Vorträge, gehalten im deutschen Protestantenverein zu Leipzig. Leipzig, J. G. Findel, 1872.

H 112 82

Deacidified using the Bookkeeper process.
Neutralizing agent: Magnesium Oxide
Treatment Date: Dec. 2004

PreservationTechnologies
A WORLD LEADER IN PAPER PRESERVATION
111 Thomson Park Drive
Cranberry Township, PA 16066
(724) 779-2111

THE LIBRARY OF CONGRESS

MAR 82
N. MANCHESTER,
INDIANA 46962

LIBRARY OF CONGRESS
0 013 542 506 0